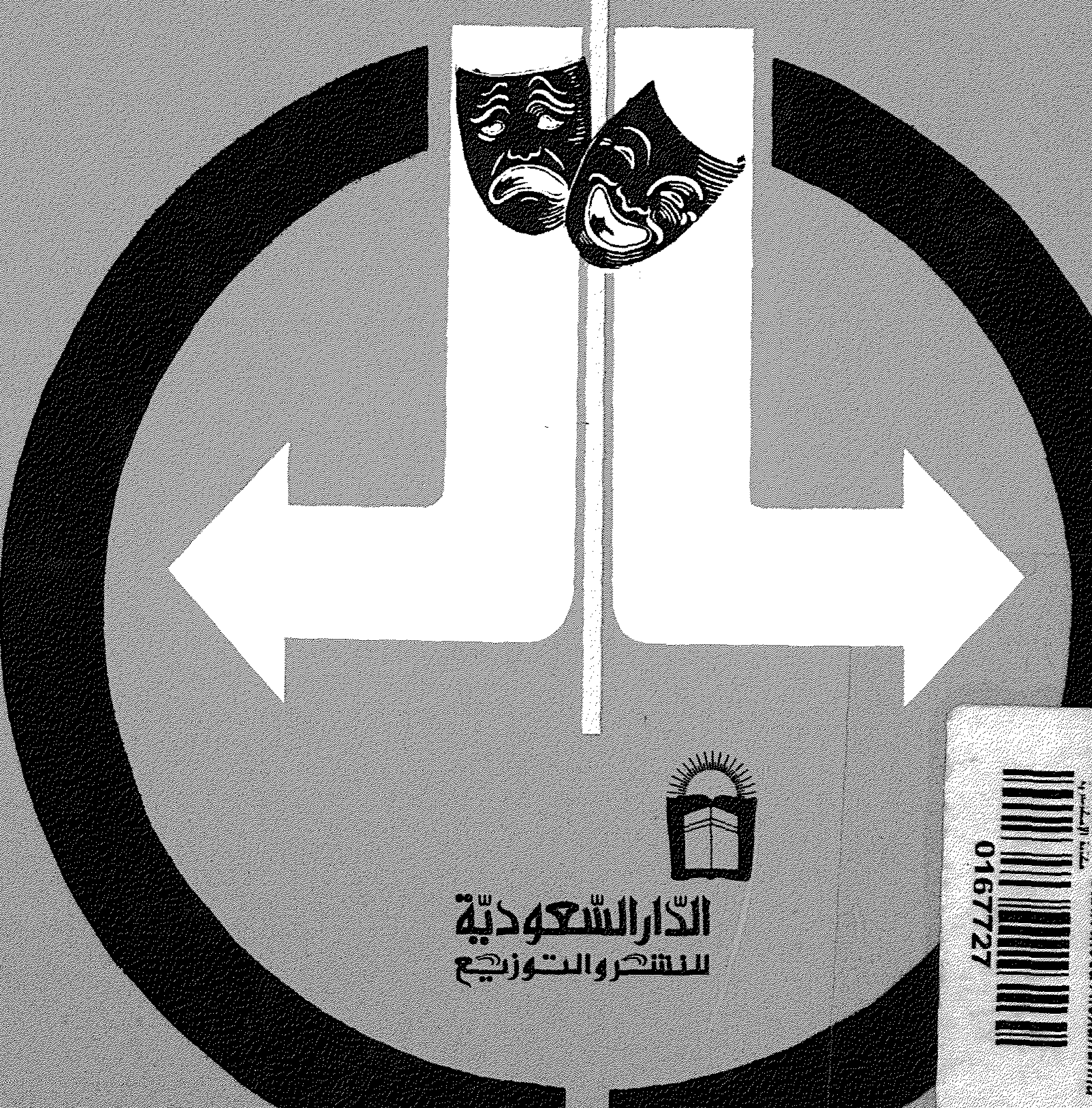
الدكتور عبد الحكيم حسّان
أستاذ الأدب المقارن
بجامعتي القاهرة وأم القرى

أنطونيو وكليوباترا

دراسة مقارنة بين شيكسبير وشوقي



الدار السعودية
للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الثانية ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م

الدكتور عبد الحكيم حسّان

أستاذ الأدب المقارن

بجامعتي القاهرة وأم القرى

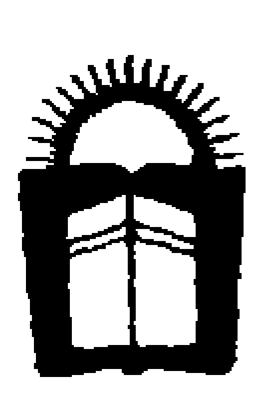
أنطونيو وكليوباترا

دراسة مقارنة بين شيكسبير وشوقي



الطبعة الأولى
١٩٧٢م

الطبعة الثانية
١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م



الدار السعودية
للنشر والتوزيع

جدة
الإدارة : البغدادية - عمارة الجوهرة
تليفون : ٦٤٢٤٠٤٣-٦٤٢٤٢٥٥/٦٤٢٤٢٥٥
تلكس : ٤٠٤٣٥١ نشرا
602687 FONOON SJ
فاكس : ٦٤٣٢٨٢١
ص.ب : ٢٠٤٣ ٢١٤٥١ ، برقيا : نشردار
المستودعات : طريق مكة المكرمة . شرق المطار القديم
المكتبات : ١ - شارع الملك عبد العزيز ، تليفون : ٦٤٧٨٧٢٣
٢ - شارع فلسطين . مركز الزومان، تليفون : ٦٦٠٨٩٦٤

الدمام : الشارع العام . ص.ب : ٨٩٩
تليفون : ٨٣٢٣٥١٥
فاكس : ٨٣٣٥٥٢٠

تقديم

تشكل دراسة الموضوعات ميداناً هاماً من ميادين الدراسة الأدبية المقارنة وذلك لما يمكن أن تكشف عنه من نتائج هامة فيما يتعلق بالصلات بين بعض الآداب وبعض. ذلك أن الموضوع الأدبي بانتقاله من أدب إلى أدب يحتفظ بكثير من الخصائص التي كانت له في الأدب الأول على ما هي عليه. في حين تستغل بعض خصائصه الأخرى في التعبير عن اتجاهات وأفكار جديدة كل الجدة وتكوين صور فنية لم يكن لها وجود في الموضوع من قبل. والموضوع بذلك يمثل صلة بين الأدب الذي انتقل منه والأدب الذي انتقل إليه من ناحية، كما يمثل إضافة جديدة جدت على الموضوع في الأدب الثاني من ناحية أخرى. ومهمة الدراسة المقارنة في هذه الحالة أن تكشف، على أساس منهجي علمي، عن العناصر الدخيلة والإضافة الأصلية في الموضوع بعد انتقاله إلى الأدب المستقبل، لترجع العناصر الأدبية فيه إلى أصولها وتقدر ما فيه من استدانة وأصالة.

والموضوعات الأدبية ليست على درجة سواء في سعة ذيوعها وانتشارها بين الآداب المختلفة. ففي حين يبقى حبيس أدبين أو نحو ذلك يكتب لبعضها - لظروف خاصة - التنقل بين عدد كبير من الآداب مكتسباً بذلك صبغة عالمية واضحة. ومن أبرز الأمثلة على ذلك موضوعات «بروميثيوس» و«دون جوان» و«فاوست» التي تنقلت بين كل الآداب الأوروبية تقريباً وعولجت في بعض هذه الآداب عدداً كبيراً من المرات. ولا يقل موضوع «كليوباترا» عن أي من الموضوعات السابقة شهرة وانتشاراً في الآداب العالمية. فقد تناوله الكتاب والشعراء في مختلف الآداب الأوروبية، منذ عصر النهضة إلى الآن. ولا أدل على

تلك الشهرة الخاصة التي حظي بها هذا الموضوع من أنه كان موضوعاً لأول مأساة بالمعنى الصحيح في الأدب الفرنسي، ولأول مأساة بالمعنى الصحيح كذلك في الأدب الألماني. ولقد كان من الطبيعي أن تشمل شهرة هذا الموضوع الأدب العربي في مصر لما له من صلات خاصة بالتاريخ المصري القديم فكتب عنه في مجال الأدب المسرحي أحمد شوقي، واسماعيل مظهر، وعبد العاطي جلال وغيرهم.

والموضوع غني، متعدد الجوانب، وقد أتاح ذلك للكتّاب والشعراء في مختلف آداب العالم أن يتناولوه من جوانبه المختلفة. فتناول بعضهم فترة الصبا في حياة كليوباترا، وتناول بعض آخر علاقة كليوباترا مع پومپي الكبير، وبعض ثالث علاقة كليوباترا بيوليوس قيصر، وبعض رابع علاقتها بأنطونيو. ولقد آثر شكسبير، أبرز من تناولوا الموضوع على الإطلاق، أن يتناول علاقة كليوباترا بأنطونيو، فعالجها في مسرحيته المشهورة «أنطونيو وكليوباترا» التي يرجع إليها الفضل في إذاعة هذا الموضوع في مختلف الآداب العالمية.

وكان شوقي في الأدب العربي الحديث أول من تناول الموضوع، بل إنه أرسى بهذا الموضوع قواعد المسرح الشعري في الأدب العربي. ولقد تناول شوقي الموضوع من نفس الزاوية التي تناوله منها شكسبير. وقد تأثر في معالجته للموضوع بشكسبير إلى حد بعيد، كما تأثر بالأدب المسرحي الفرنسي أيضاً.

وهذه دراسة مقارنة بين أشهر شاعر عالمي عالج العلاقة بين أنطونيو وكليوباترا، وبين أول شاعر عربي - بل وربما الشاعر العربي الوحيد - الذي عالج هذه العلاقة[1]، تحاول الكشف عما بين الشاعرين من صلات وما استطاع أن يضيفه شوقي إلى الموضوع من جديد. ولم يكن بد في مثل هذه الدراسة من أن

---

(١) تناول اسماعيل مظهر في مسرحيته «الحب الأول أو قيصر وكليوباترا» علاقة كليوباترا بيوليوس قيصر. أما عبد العاطي جلال فقد تناول في مسرحيته «كليوباترا الجديدة» علاقة كليوباترا بمختلف الشخصيات التي اتصلت بها في حياتها التاريخية مضمناً الموضوع دلالات مستمدة من الحياة المعاصرة.

تتناول بعض القضايا العامة المتعلقة بالمسرحية من حيث خصائصها ومقوماتها ومفهومها في مختلف عصور الأدب، وما تشارك فيه غيرها من الأجناس الأدبية التي تقترب بطبيعتها منها، وما تتميز به عن هذه الأجناس، إلى غير ذلك من القضايا العامة التي كان توضيحها ضرورياً لهذه الدراسة.

ولقد عولجت هذه القضايا جميعاً في الباب الخاص «بشكسبير» لأنها قضايا مستمدة من نفس التراث الثقافي الذي ينتمي إليه شكسبير من ناحية، ولأن شكسبير من ناحية أخرى عولج في هذه الدراسة قبل شوقي لأنه أسبق منه زمناً ولأنه مصدر التأثير من ناحية أخرى. ولقد كان هذا بالإضافة إلى غنى مسرحية شكسبير - سبباً في أن يكون نصيب شكسبير من هذه الدراسة أكبر حجماً من نصيب شوقي.

وفي هذه الدراسة محاولة لدراسة ظاهرة الاتصال بين شخصيتين أدبيتين لا في إطارها الفردي المحدود، بل في إطارها العام وهو التراث الثقافي الذي ينتمي إليه كل منهما. ذلك أن للتراث الثقافي على من ينشأون فيه من السلطان ما يحمل له أثراً في تكييف صلاتهم بالآداب الأجنبية. ومن ثم لم يكن مناص من أن يؤخذ هذا الأثر في الاعتبار. هذا بالإضافة إلى أن دراسة الصلات الأدبية الفردية في إطار التراث خير ضمان لأن لا تنحدر الدراسات المقارنة إلى مجرد عناية بالتفاصيل ووقوف عندها وإغفال للجانب الأهم منها وهو ما يمكن أن تكشف عنه هذه التفاصيل من جوانب إنسانية.

وأسأل الله سبحانه التوفيق فمنه سبحانه يستمد العون.

عبد الحكيم حسان

يناير سنة ١٩٧٢

تمهيد

المسرحية والتاريخ

كان أرسطو أول من أثار قضية الصلة بين المسرحية والتاريخ حين كتب: «يتضح مما قيل أن مهمة الشاعر ليست أن يقص ما حدث، بل أن يقص تلك الأشياء التي من شأنها أن تحدث حسب قانون الاحتمال أو قانون الضرورة. والفرق بين المؤرخ والشاعر ليس هو الفرق بين الكتابة نظماً والكتابة نثراً، فكتاب «هيرودوت» يمكن أن يصاغ نظماً ويكون تاريخاً بقدر ما هو تاريخ في النثر. إن الفرق هو أن أحدهما يقص ما حدث، وأن الآخر يقص من الأشياء ما من شأنه أن يحدث، ومن هنا يترتب على ذلك أن يكون الشعر أدخل في الفلسفة وأعلى قيمة من التاريخ لأن الشعر يزيد في التعميم في حين أن التاريخ يخصص[1]».

واهتمام أرسطو بالتفريق بين الشعر - بما في ذلك الشعر التمثيلي - والتاريخ إنما نشأ عن إحساسه بوجود صلة بينهما لم يرد لها أن تتخذ قضية مسلمة في عمومها فخصصها بإيضاح ذلك الاختلاف بين طبيعة كل من الشعر والتاريخ.

وكما أحس أرسطو بهذه الصلة أحس بها النقاد والباحثون من بعده فعبروا عنها بطرق مختلفة. فأكد فرانسيس بيكون أن الشعر ليس إلاّ تاريخاً غير عملي[2]

(١) L.J. Potts, An English Translation of the Poetics, Second Impression, Cambridge University Press, 1959 P.29

(٢) F.Bacon, of the Proficiencies and Advancement of Learing, Book II. fols. 17 and 18 (Quanted by Lily B.Compbell Shakespeares. Histories, P.102).

ولد فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦) في عهد الملكة اليزبيت في لندن وتلقى تعليمه في القانون في كلية التثليث في جامعة كيمبريدج. وأصبح عضواً في البرلمان سنة ١٥٨٤ وتزوج ١٦٠٦ وعين محامياً =

ولاحظ سير فيليب سيدني أن كتّاب التاريخ قنعوا باصطناع طريقة الشعراء وما اتفق لهم من جلال[1]. ويمكن أن تستشف هذه الصلة في كتابات هيجيل حين يتحدث - في مكانين منفصلين - عن إبراز الكيان الداخلي في المأساة وفي التاريخ[2].

ولقد صدق تاريخ الأدب هذه الصلة في ميل الكتاب المسرحيين إلى التاريخ واتخاذه دائماً مستودعاً لا يفنى يستمدون منه موضوعاتهم ومادتهم. فقد ظهرت المسرحية التاريخية على أقلام الرواد الأول للشعر التمثيلي الإغريقي، فخلف اسكيلوس مسرحية تاريخية على درجة كبيرة من الاكتمال لا تزال موجودة حتى الآن هي مسرحية «الفرس» The Persians[3]، واكتمال هذه المسرحية - باعتبارها

= عاماً سنة ١٦٠٧ ومدعياً عاماً سنة ١٦١٣ ورئيساً للقضاة ١٦١٨. وقد اتهم في سنة ١٦٢١ بالرشوة أمام مجلس اللوردات وعلى الرغم من قبوله التهمة إلاّ أنه أكد أنه لم يتنكر للعدالة مطلقاً. وقد أعفي لذلك من منصبه وقد قضى بقية عمره في الكتابة، في الفلسفة والأدب. وقد وصفه بوب Pope بأنه أحكم وأذكى وأدنأ انسان. ويمكن تقسيم انتاج بيكون إلى ثلاثة فروع. أولها وأهمها الفلسفة وأهم أعماله فيها كتاب باللغة اللاتينية عنوانه: .Novum Organum وآخر بنفس اللغة عنوانه De Rugmentis أما الفرع الثاني فأعماله الأدبية وأهمها «المقالات» والفرع الثالث والأخير أعمال متصلة بمهنته وأهمها «الرسائل». وإلى بيكون ينسب بعض الباحثين بعض مسرحيات شكسبير وهي نظرية تعرف في تاريخ الأدب باسم The Beconian Theory.

(١) English Critical Texts, edited by Ernest de Checkera, Oxford University Press, 1962, p.5.

(٢) Hegel, the Phenomenology of Mind, Translated into English by Sir James Beillie.
انظر ص ٧٣٧ من هذا الكتاب حين يتكلم هيجل عن الممثلين قائلاً: «انهم يبرزون الكيان الداخلي نفسه» ثم ص ٨٠٧ حيث يتكلم عن التاريخ باعتباره نوعاً من أنواع تحقيق الروح لوجودها عن طريق تأملها الواعي لذاتها قائلاً أنه: «روح مبرزة ومفرغة في الزمن» ومن الواضح أن عمل الممثلين والتاريخ يشتركان في أن كلاً منهما نوع من تحقيق الكيان أو إبرازه».

(٣) موضوع مسرحية «الفرس» انتصار الإغريق على الفرس في موقعة «سلامي». وتبدأ المسرحية بدخول مناد يطلب إلى المشاهدين الإنصات ثم تدخل الجوقة وهي مجموعة من الشيوخ يمشون على أنغام أغانيهم ويلبسون الزي الفارسي، أما المسرح فيمثل ساحة أمام القصر الملكي في إيران وتقول الجوقة أنهم وحدهم بقوا بعد أن ذهب الجيش الفارسي ليفتح بلاد اليونان ويذكرون عدداً من أسماء كبار قادة الجيش الذين ساروا مساحات شاسعة إلى هذه الحرب. وتعبر الجوقة عن قلقها لعدم ورود أخبار عن الجيش في حين تدخل «أتوسا» ملكة ايران - أم الملك الحاكم وأرملة دارا - على عربة حربية في كامل زينتها. وتعبر الملكة عن قلقها كذلك وتقص رؤيا أزعجتها وتنصح الجوقة بتقديم القرابين إلى الآلهة والصلاة لدارا. ثم يدخل رسول ليخبر الملكة بالهزيمة المروعة التي =

مسرحيـة تاريخيـة - شاهـد لا على أن معـاصريه لا بـد أن يكونـوا قد كتبـوا مثلها فحسب، بل على أن الرومان أيضاً قد ورثوا هذه المسرحيات فيما ورثوا عن اليونان كما استوحوا غيرها من أجناس الأدب اليوناني.

ولقـد ارتكزت نشـأة المسرحية في القـرون الوسـطى على دعـامتـين أولاهمـا التراث المسرحي القديم (الإغريقي - الروماني) وثانيتهما تقاليد الكنيسة المسيحيـة بطقوسها وشعائرها[1].

ولقد كانت للمسرحية التاريخية مكانتها في التراث (الإغـريقي - الرومـاني) كما مر. أما بالنسبـة لتقاليـد الكنيسة فقـد وجهت المسرحية في العصـور الوسـطى وجهـة تـاريخيـة واضحـة، ذلـك أن التـاريـخ الـديني كـان هـو المصـدر الـرئيسي لموضوعات أكثر المسرحيات في ذلك الوقت.

أما في عصر النهضة فلقد كان هناك افتتان بعرض الموضوعات التاريخية على المسرح.

ومن الخصـائص المعـروفـة في العصر الكـلاسيكي الجـديـد إتجـاه كتـابــة المسرحيـين إلى التاريـخ. ولم يكن ميل الـرومانتيكيـين إلى التاريـخ بأقـل من ميل الكلاسيكيين. فإذا كان هؤلاء قد اتخذوا التاريخ القـديم مصدر وحي وإلهـام فقد

= نزلت بالجيش الفارسي. وتبدأ الجوقة سلسلة من العويل، أما الملكة التي تذهلها المفـاجأة أول الأمـر فإنها تستجمع قواها وتسأل الرسول عن مزيد من التفاصيل فيخبرها أن ابنها الملك لا يـزال حياً ثم يسرد على مسمعها مجمـوعة من أسـماء الذين قتلوا في الحـرب ومن بينها بعض الأسـماء التي ذكرتهـا الجوقة في أول المسرحية لكبار القادة الذين ذهبـوا إلى الحرب. وفي اجـابة الـرسول عـلى سؤال من الملكة يذكر بالتفصيل ما حدث في المعركة بطريقة شائقة تأخذ بألبـاب المشاهـدين. وعلى أثـر ذلك تخرج الملكة وتبدأ الجوقة في العويل ثم تتوسل إلى روح دارا الذي يظهر شبحه على المسرح بعـد أن تكون الملكة قد عادت إلى المسرح على قدميها هذه المرة. وفي الحوار الـذي يدور بـين الملكة وبـين شبح زوجها يسمع المشاهد إشارات من الشبح إلى أن سبب الكارثة إنما يرجع إلى جـبروت الفرس وطغيـانهم ويختفي الشبح وتخـرج الملكة وتنتهي المسرحيـة بـسلسلة من العويـل الهمجي الذي يثـير الضحك أكثر مما يثير الرثاء.

(١) W.T.H Jackson. The Literature of the Middle Ages, Columbia University Press, New York, 1960,P.279.

اتخذ أولئك من تاريخ أوروبا في القرون الوسطى لا مصدر وحي فقط، بل ملاذاً يلجأون إليه من الواقع المرفوض.

أما الواقعيون فإنهم يقيمون فكرتهم عن الموضوعات التاريخية على أساس مفهوم فلسفي عن العلاقة بين الإنسان والمجتمع، وبين الفرد وحتمية التطور التاريخي. ومن هنا يتبين أن التاريخ ظل المعين الذي لا ينفد لمجموعة كبيرة من الموضوعات التي تعرض على المسرح على مر عصور الأدب واختلاف اتجاهاتها.

غير أن صلة المسرحية بالتاريخ لا تقف عند مستوى الحقائق المذكورة آنفاً والتي لا تثبت أكثر من أن المسرحية على مر العصور اتخذت من المادة التاريخية موضوعات لها وهذا أمر طبيعي جداً، ذلك أن اتساع دائرة التاريخ وغناه يدفعان بالكاتب المسرحي في بحثه عن الأحداث والشخصيات إلى أن يتجه إلى التاريخ.

والكاتب المسرحي لا يختلف في ذلك عن غيره من الكتّاب، فكل كاتب قصصي - بالمعنى الواسع لكلمة قصص - من شأنه أن يصنع نفس الصنيع، وبذلك يمكن للتاريخ أن يقدم الأحداث والشخصيات لا للمسرحية التاريخية فقط بل للرواية والقصة القصيرة والملحمة وقصة الحب الشعري المعروفة باسم Romance. إن الصلة الخاصة بين المسرحية والتارَيخ ـ تلك الصلة التي لا يشارك المسرحية فيها جنس أدبي آخر - يمكن أن تتضح من خلال مناقشة القضايا الآتية التي يكشف كل منها عن جانب من جوانب تلك الصلة.

وأول هذه القضايا الفهم الدقيق لطبيعة كل من التاريخ والمسرحية. أما التاريخ فلم يكن له مفهوم ثابت على مر العصور. ومن اليسير التمييز بين مفهومات ثلاثة رئيسية. ففي العصر الإغريقي كانت الكلمة الإغريقية الدالة على التاريخ تعني الإكتشاف أو التبين. وكانت كتابة التاريخ في ذلك الوقت المبكر تمتاز لهذا السبب بروح البحث التجريبي. فقد كان من عادة «هيرودوت» المؤرخ اليوناني الشهير أن يسأل شاهدي العيان عن الأحداث التي يود إثباتها، وكان هذا الفهم العلمي للتاريخ هو الذي عاد إلى الظهور باعتباره طابع كتابة التاريخ في

العصر الحديث مبتدئاً بالدعوة إلى الموضوعية والدقة والبحث غير المتحيز، وهي مبادىء أقامها في القرن التاسع عشر ب. ج. نيبور B.G.Niebuhr وليوبولد فون رانكه Leopold Von Ranke[1].

وفي العصر الروماني أصبحت الكلمة الدالة على التاريخ تعني رواية الأحداث الماضية. وقد قاد هذا بدوره إلى استخدام هذه الكلمة (Historia) في الدلالة على الأدب القصصي لأنه يقوم أساساً على رواية الأحداث وحكايتها[2]. ومن الواضح أن هذا التغيير الذي طرأ على معنى الكلمة في تطورها من العصر الإغريقي إلى العصر الروماني له دلالة مهمة لأنه يمثل الانتقال من الاهتمام باكتشاف الحقيقة بطريقة علمية إلى حد ما عند الإغريق، إلى الاهتمام، عند الرومان، بالنتيجة المترتبة على هذا الاكتشاف وهي الشكل (مكتوباً أو منطوقاً) الذي تعرض فيه في شكلها النهائي[3].

---

(١) Jam F. Driver. The Sense of History in Greek and Shakesperean Drama, Columbia University Press. New York, 1960,pp.6-7.

(٢) يلاحظ أن مثل هذه الصلة بين التاريخ والأدب القصصي والتي تبلغ حد الإشتراك في كلمة واحدة في بعض اللغات الأوربية لا وجود له في اللغة العربية حيث يوجد تفريق بالغ الوضوح بين التاريخ وبين القصص فكلمة تاريخ في اللغة العربية لا تستخدم إلّا تعبيرًا عن الأحداث الثابتة أو رواية الأحداث الثابتة: أما القصص الإنشائي القائم على الاختراع فله كلمة أساطير التي يعتبر عدم حدوث الوقائع المروية بالفعل جزءاً من مفهومها فالأساطير كما يقول لسان العرب الأباطيل.

(٣) The Sense of History in Greek and Shakesperean Drama.p.1.

يضيف المؤلف بعد ذلك أن هذا الخلط في دلالة الكلمة انتقل بعد ذلك إلى اللغة الإنجليزية وأصبح واحداً من الأسباب التي كثيراً ما ربطت بين المسرحية والتاريخ. فكلاهما أدب يقوم على الرواية وكلاهما يمكن أن يكون حقيقياً أو إنشائياً. وهكذا كان في استطاعة شكسبير في مقدمة مسرحيته «ترويض الشرسة» The Taming of The Shrew أن ينطق بعض الشخصيات بالأبيات التالية:

ان ممثلي فخامتكم

قد جاءوا ليمثلوا ملهاة ممتعة.

إنها نوع من التاريخ. (٢، ١٣١ - ١٤٤)

دون أن يتضمن هذا أن التاريخ قصة حقيقية. ومن ناحية أخرى فإن المعنى التضمني الآخر للكلمة يدل على أن فكرة الحدوث الحقيقية ليست قائمة كلية حتى أن الكاتب المسرحي الذي يسمي مسرحيته تاريخاً يدعو مشاهديه إلى التصديق ويدعي أن القصة حدثت يوماً ما.

ولقد كان هذا التطور أساساً للمفهوم الثالث للكلمة الذي ظهر في العصر الحديث. فالتحول من الاهتمام بالبحث في الأحداث التاريخية إلى الاهتمام بحكاياتها أو روايتها يكشف عن إدراك نوع من الشكل أو من الوحدة الوثيقة بين بعض الأحداث المروية وبعض. وكان من الطبيعي أن يؤدي هذا الإدراك للشكل إلى استخدام كلمة تاريخ بما يشمل المضمون، وهذا هو الاستخدام الحديث لكلمة تاريخ التي لا تطلق على عملية اكتشاف الأحداث التاريخية، ولا على روايتها بل على الأحداث التاريخية ذاتها[1]. ويتجلَّى هذا المفهوم الحديث لكلمة تاريخ بشكل واضح في مثل عبارة دراسة التاريخ [2] التي يصبح التاريخ فيها هو موضوع الدراسة، ويقوم هذا المفهوم الحديث على افتراض أن تاريخ أمة من الأمم أو شخص من الأشخاص أو فكرة من الأفكار له وجوده الفعلي وأن مهمة الباحث إنما هي اكتشاف ماهية ذلك التاريخ [3].

ومن الواضح أن المفهوم الإغريقي للتاريخ يجعله بعيداً بطبيعته عن الشعر

---

(١) يتضمن هذا المفهوم الحديث بطبيعة الحال أن الأحداث التاريخية لها قوانين طبيعية تحكم تطورها ومن ثم كان من أهم خصائص هذا المفهوم الحديث أولاً: إدراك فكرة التطور باعتبارها مفتاحاً لفلسفة التاريخ. وثانياً: توسيع مضمون الرواية التاريخية ليشمل الظواهر الإجتماعية والثقافية كما يشمل الظواهر السياسية. ولقد كان للمفكر الإيطالي المشهور «فيكو» (١٦٦٨ - ١٧٤٤) فضل في تطوير هذا المفهوم الحديث للتاريخ. فقد حاول اكتشاف قوانين التاريخ الآنفة الذكر فانتهى إلى أن تاريخ الإنسانية ينقسم إلى مراحل ثلاث هي: مرحلة الألوهية ومرحلة البطولة ومرحلة الإنسانية. ولكل مرحلة من هذه المراحل قوانينها وعاداتها ونظمها المميزة لها، ومن أبرز أفكار «فيكو» في هذا الصدد فكرة «العقل الجماعي». ذلك أن أكثر معاصريه ومن سبقوه من المؤرخين فهموا التغيير التاريخي إما على أنه نتيجة للتدخل المباشر من جانب القدر أو أنه نتيجة لعبقرية كبار الشخصيات. أما هو فقد استبدل بذلك فكرة «العقل الجماعي» باعتباره الباعث والمطور.
وتجدر الإشارة هنا إلى أن ابن خلدون اهتدى قبل «فيكو» بعدة قرون إلى فكرة التطور التاريخي وإلى قيامها على أساس من القوانين الثابتة دون التورط في فكرة «العقل الجماعي» التي تورط فيها «فيكو» والتي تلقى الآن قدراً كبيراً من هجوم علماء الاجتماع في العصر الحديث.

(٢) إتخذ المؤرخ البريطاني المشهور أرنولد توينبي A.J. Toynbee من هذه العبارة عنواناً لمؤلفه المشهور The Study of History.

(٣) The Sense of History, (op.cit), pp.7.8.

بصفة عامة لأن روح البحث التجريبي التي يتميز بها هذا المفهوم لا تتفق وروح الشعر ويؤيد ذلك تفريق أرسطو المار بين التاريخ والشعر في حين أن المفهوم الروماني للتاريخ يقربه من الأدب لأن كلا منهما بناء على ذلك المفهوم لا بد أن يكون له شكل معين. أما المفهوم الحديث فانه يكشف عن صلة أخرى تربط بين التاريخ وبين المسرحية بصفة خاصة من بين سائر الأجناس الأدبية وتتمثل هذه الصلة في أن كلاً منهما يتكون من مجموعة من الأحداث التي تتطور في إطار زمني معين بناء على قوانين ثابتة لتنتهي إلى نهاية حتمية.

والقضية الثانية التي يمكن أن تكشف مناقشتها هنا عن تلك الصلة الخاصة بين المسرحية وبين التاريخ طبيعة كل من الأحداث التاريخية والأحداث المسرحية وموقف كل من المؤرخ والكاتب المسرحي إزاء موضوعه. ويقال في هذا الصدد إن العمل الإنساني ـ الذي تتكون منه الأحداث التاريخية والأحداث المسرحية جميعاً ـ له ظاهر وله باطن. أما ظاهره فذلك الجانب من جانبيه الذي يبدو للمشاهد، وهو كل ما يتصل بالأجسام وحركاتها كالذهاب والمجيء والإسراع والإبطاء، والحديث والإنصات، والضحك والبكاء وما إلى ذلك. وأما باطن العمل الإنساني فما لا يبدو عادة للمشاهد وهو كل ما يتصل بعمل العقل والنفس كالدوافع والأغراض وما إليها. والمؤرخ يتناول أعمالاً إنسانية حدثت فعلاً بمعنى أنها أصبحت أحداثاً تاريخية.

وبناء على المفهوم الحديث للتاريخ ـ الذي سبقت الإشارة إليه ـ فإن على المؤرخ أن ينظر إلى العمل التاريخي باعتباره كلاً، أي إلى ظاهره وباطنه على السواء. فإذا ما اقتصر على تناول ظاهر الأعمال التاريخية فإنه بذلك يتنكر لمهمته باعتباره مؤرخاً، وينقلب إلى كاتب حوليات، أو مذكرات أو إلى مسجل.

والمؤرخ لا يستطيع أن يدرس باطن الأعمال التاريخية إلا بتمثلها من جديد أي عن طريق استعادتها فكرياً بأن يضع نفسه موضع الشخصية التاريخية التي جرى العمل على يديها ليدرك إدراكاً قريباً قدر المستطاع من الكمال الإطار الفكري الذي

حدث العمل فيه. ووسيلة المؤرخ لذلك إنما هي الخيال الذي يعينه على استعادة الماضي ومن هنا كان للتاريخ ذلك العنصر الفني الذي يجعله في كثير من الأحيان جنساً من أجناس الأدب ويمنح كتابة التاريخ مكاناً في كتب تاريخ الأدب.

وإذا كان التفكير التاريخي تمثلاً لأحداث، اتضحت الصلة الوثيقة بينه وبين التفكير المسرحي الذي لا يعدو بدوره هو أيضاً أن يكون تمثلاً لأحداث. فليست مهمة الكاتب المسرحي إلا أن يكشف عن معاني الأحداث التي يرويها وذلك بأن يستعيد أو يتمثل مشاعر شخصياته ورغباتهم ودوافعهم وأفكارهم، أي أن يتمثل الإطار العقلي والنفسي الذي وقعت فيه الأحداث. ومن هنا تتجلى تلك الصلة الوثيقة التي تربط بين التاريخ وبين المسرحية، وينبغي التنبيه هنا إلى أن شخصيات الكاتب المسرحي هذه ليست تاريخية بالضرورة. وإلا كانت صلة المسرحية بالتاريخ قاصرة على نوع معين من المسرحيات، هي المسرحيات التاريخية في حين أن الأمر ليس كذلك، لأن الكاتب المسرحي يتمثل الجو العقلي والنفسي لشخصية أسطورية أو مخترعة أو لشخص عادي معاصر كما يتمثل الجو العقلي والنفسي لشخصية تاريخية سواء بسواء. ومن هنا نتبين تلك الصلة الوثيقة بين المسرحية وبين التاريخ والتي لا تقتصر بحال عن المسرحية التاريخية.

والقضية الثالثة يمكن التعبير عنها بإدراك النماذج في كل من العمل التاريخي والعمل المسرحي، ذلك أن كلاً من المؤرخ والكاتب المسرحي لا بد أن يعرض العمل على أنه نموذج له دلالته ومعناه. بمعنى أن أهمية العمل عند كل منهما لا ترجع إلى ذاتيته الخاصة بقدر ما ترجع إلى طبيعته العامة من حيث هو نموذج لأعمال مماثلة أخرى كثيرة تشترك معه في نمطه، ولا شك أن هذه النظرة إلى العمل تفرض على كل من المؤرخ والكاتب المسرحي طريقة خاصة في الاختيار من بين الوقائع المتاحة له. فكل منهما يختار تلك الوقائع ذات المعنى والدلالة بالنسبة لعمله دون غيرها ولا بد لكل منهما أن يكون عارفاً معرفة واضحة بالمبدأ الذي يقوم عليه ذلك الاختيار لأن هذا المبدأ هو الذي يضفي على العمل عند كل منهما صفة التماسك

والوحدة. إنه المبدأ الذي يضفي على كل من المؤرخ والكاتب المسرحي المعنى والشكل جميعاً، وبدونه يصبح كل من التاريخ والمسرحية مجموعة من الوقائع المسرودة الفارغة من الفحوى. إن هذا المبدأ لا يكون من اختراع المؤرخ أو الكاتب المسرحي وإنما ينتزعه كل منهما من الأحداث التي بين يديه بناء على فهمه الخاص لعلاقة هذه الأحداث بعضها ببعض.

ومع ذلك فإن مما ينبغي أن يشار إليه هنا أن المؤرخ والكاتب المسرحي - رغم اشتراكهما في الاختيار - يختلف موقف كل منهما عن موقف الآخر فيه، فالمؤرخ لا بد له من التقيد في اختياره بالوقائع التي تثبت عنده بوسيلة من وسائل التوثيق التاريخي، وبعبارة أخرى لا بد له من التقيد بالحقائق التاريخية لا فرق في ذلك بين التافه منها وذي الخطر. وحتى حين يضرب المؤرخ عن ذكر بعض الحقائق فإنه يتقيد بها أيضاً بمعنى أنه يجب أن لا يذكر من التفسير أو الاستنتاج ما يمكن أن يصطدم بحقيقة تاريخية ثابتة لم يذكرها هو. والقوانين التي يحاول المؤرخ أن يربط بها بين بعض الوقائع وبعض - من ناحية أخرى - لا بد أن تكون منتزعة من الطبيعة، ويترتب على ذلك أن تكون الواقعة التاريخية هي أهم شيء عند المؤرخ.
أما الكاتب المسرحي فغير مقيد بما لم يذكر من وقائع، والعلاقات التي يحاول أن يربط بها بين بعض الوقائع وبعض لا تقوم بالضرورة على قوانين طبيعية، بل يمكن أن تكون من اختراعه هو، يدفعه إلى ذلك محاولة إضفاء معان ودلالات خاصة على هذه الوقائع، لأن الدلالة عند الكاتب المسرحي أهم من الواقعة. ولكن هل للكاتب المسرحي كل الحرية في اختراع العلاقات التي يربط بها بين بعض الأحداث وبعض بحيث لا يقف في ذلك عند حد؟ الواقع أنه لا بد أن يتقيد في ذلك بمبدأين: أولهما أن يكون هدفه من الاختراع هو إضفاء الدلالة، وثانيهما أن تكون العلاقات التي يخترعها داخلة في إطار ما هو مألوف في الحياة العادية.

والقضية الرابعة سبقت الإشارة إليها في السطور الأخيرة من القضية الأولى وهي أن الزمن عنصر جوهري في وقائع كل من التاريخ والمسرحية، ذلك أن وقائع

كل منهما تحدث دائماً في إطار زمني لا تنفك عنه. فالمسرحية عمل أدبي كتب ليمثل أمام المشاهدين بواسطة ممثلين. والتمثيل يتيح لوقائع المسرحية نوعاً من الحدوث شبيهاً بحدوث وقائع التاريخ وهذا الحدوث لا بد بالضرورة أن يتم في إطار زمني معين. وخاصية التمثيل هذه التي تقرب المسرحية من التاريخ تنفرد بها المسرحية عن الأجناس الأدبية الأخرى، ذلك أن وقائع الرواية أو القصة القصيرة أو الملحمة تقرأ ولا تمثل أي أنها تتصور أو تتخيل ولا تحدث [1].

إذا كان للتاريخ مثل هذه الصلة بالمسرحية فإن مما لا شك فيه أن مفهوم التاريخ عند أمة من الأمم - أو بعبارة أخرى الضمير التاريخي عند مثل هذه الأمة - لا بد أن يكون له تأثيره على بناء المسرحية في أدب هذه الأمة، بمعنى أنه إذا كان من الممكن الوقوف على مفهوم عام محدد للتاريخ في عصر من العصور فإننا نستطيع أن نتوقع أن تعكس المسرحية في ذلك العصر من خلال بنائها هذا المفهوم. ويقصد بمفهوم التاريخ المفهوم الذي يتكون في تراث ما عن طبيعة العمل الإنساني والقوانين التي تحكمه في تطوره التاريخي. والمهم هنا هو محاولة التعرف على أهم الخصائص التي يتميز بها مفهوم التاريخ في التراثين الأوربي المسيحي والعربي الإسلامي.

لقد أسهم في تكوين المفهوم الأوروبي للتاريخ عاملان أساسيان أولهما الفكر اليوناني وثانيهما الدين المسيحي. ويعني هذا أنه لا بد - في سبيل التعرف على المفهوم الأوربي للتاريخ - من الوقوف على مفهوم التاريخ في التراث اليوناني أو التراث القديم أولاً، ثم مفهوم التاريخ في الدين المسيحي ثانياً. إن مفهوم التاريخ عند أمة ما يمكن أن يحدد على حسب طبيعة العناصر التي يتكون منها مفهوم

---

(١) قديماً فرق أرسطو بين فنون الشعر التي تشترك فيما بينها - وكذلك سائر الفنون - في أنها محاكاة بثلاثة أشياء: آداة المحاكاة وموضوعها والطريقة التي تتم بها. (راجع
An English Translation of the Poetics (op. cit) p. 17.

وفي حديثه في مكان آخر عن عناصر المأساة يقول: «ولما كانت المحاكاة تؤدى بواسطة الممثلين فانه يترتب على ذلك ضرورة أنه لا بد أن يكون التمثيل أحد عناصر المأساة». (Ibid, P. 24)

التاريخ بصفة عامة. وهذه العناصر ثلاثة:

١ - العمل الإنساني، أو بعبارة أدق باطن الأحداث (لأن ظاهر الأحداث لا يختلف من بيئة إلى أخرى).

٢ - إكتشاف نماذج وأنماط في تيار الأحداث التاريخية.

٣ - وجود إطار من الزمن الكوني تتم فيه الأحداث التاريخية [١].

ومن الواضح أن هذه العناصر الثلاثة تختلف من ثقافة إلى ثقافة. فالثقافات لا تتفق على مدى ما في العمل الإنساني من حرية أو جبر. وهي لا تتفق كذلك في إدراكها للخصائص الأساسية التي يتميز بها عمل إنساني ما، وإذا عرفنا أن إدراك هذه الخصائص هو أساس ادراك العمل الإنساني باعتباره نموذجاً أو نمطاً يشترك في هذه الخصائص مع غيره من الأعمال الإنسانية الأخرى أدركنا أن الثقافات ليست على سواء في اكتشاف نماذج وأنماط في تيار الأحداث التاريخية. والثقافات ـ أخيراً ـ لا تتفق في تكوين مفهوم محدد عن طبيعة الزمن لأن ذلك يعتمد بصفة أساسية على فكرة ما إذا كانت هناك علاقة بين العالم الطبيعي وعالم آخر وراء الطبيعة وعلى طبيعة هذه العلاقة، وهي فكرة ذات طابع ديني خاص.

وعلى الرغم من أن العناصر الثلاثة المارة موجودة في التراث الاغريقي فإنها لم تتحقق مجتمعة في الفكر الاغريقي الذي كان يغفل أحدها عند التقيد بالآخر. فحينما كان الاغريقي ينظر إلى حرية الإنسان ويعتبر عمله نتيجة مباشرة لإرادته كان يشغل عن إدراك انطواء هذا العمل مع مجموعة أخرى من الأعمال الإنسانية المشتركة معه في بعض الخصائص تحت نمط أو نموذج واحد والعكس صحيح. ولقد حال ذلك دون الفكر الاغريقي ودون أن يجد نمطاً معيناً وأن يدرك هدفاً محدداً لتجدد الزمن. ولعل مما يوضح ذلك - باعتباره نتيجة من نتائجه - أن المؤرخين الاغريق اعتمدوا على شهود العيان فكتبوا بذلك تواريخ فترات زمنية معينة، ولكن فكرة التاريخ العام عندهم، أي فكرة تاريخ للعالم أو للإنسانية لم

(١) The Sense of History, (op.cit) P.17.

تجد لها مكاناً في تفكيرهم. أما فيما يتصل بالعنصر الثالث وهو وجود إطار محدد من الزمن فإن تصور الاغريق للزمن كان - بطبيعة الحال - جزءاً من تصورهم العام للكون، بمعنى أنهم فهموا الزمن على أنه حركة الأفلاك - كما عرفه أرسطو بذلك - دون أن يدركوا له حقيقة مستقلة عن ذلك، ويرجع هذا التصور الاغريقي للزمن - فيما يبدو - إلى عاملين أساسيين. أولهما عدم الإيمان بإلٰه واحد خالق للكون بعد أن لم يكن، وثانيهما أن الاغريق عاشوا في بيئة زراعية. فقد كان من نتيجة العامل الأول الإيمان بقدم العالم وهذا يعني عدم وجود بداية للزمن ولا نهاية لأن قدم العالم يستلزم قدم الزمن لأنه خاصة من خواصه. والتصور الممكن الوحيد بالنسبة للعقل البشري لشيء لا بداية له ولا نهاية هو الشكل الدائري. ولقد ساعد على وضوح هذا التصور في الذهن الاغريقي البيئة الزراعية التي عاش فيها. فالزراعة مرتبطة بفصول السنة، وفصول السنة تتتابع بطريقة لا يمكن أن تتصور بها إلا على هيئة دورات تبدأ كل منها حيث انتهت سابقتها، أو بعبارة أدق لا يمكن أن تحدد لأي منها بداية أو نهاية [1]. وهذا التصور الدائري للزمن عند الاغريق لا يعني بحال اختلاط الماضي والحاضر والمستقبل فالأزمنة الثلاثة كانت لها حدودها على هذا الخط الدائري، ويتضح هذا بجلاء في أزمنة اللغة اليونانية [2].

لقد اتصل عاملا العقيدة الدينية والبيئة الزراعية هذان أحدهما بالآخر أشد ما يكون الاتصال في الأعياد الدينية اليونانية التي كانوا يؤدون فيها الطقوس في مواسم محددة لإلٰه الخصب والنماء. وخاصة في أعياد ذلك الإلٰه الذي يعتبر أباً للمسرح الاغريقي «ديونيزيوس». ومن شأن ذلك أن يكشف عن مدى تحكم مفهوم الزمن في بناء المسرحيات الاغريقية.

---

(١) ليس معنى ذلك أن الاغريق أقاموا تصورهم الدائري للزمن على مجرد ملاحظة تتابع الفصول ودوران النجوم وما أشبه ذلك فهذه ملاحظة ساذجة يشاركهم فيها الناس جميعاً في كل زمان ومكان في البيئات الزراعية وغير الزراعية أيضاً. ولكن المقصود أن الاغريق أجهدوا عقولهم في الوصول إلى تفسير عقلي لمثل هذه الظواهر وقد أصبح هذا الجهد العقلي جزءاً من تراثهم العلمي أو الفلسفي كما يمكن أن نرى ذلك في تعريف أرسطو المار للزمن.

(٢) The Sense of History op.cit., P.26.

لقد كان المفهوم الاغريقي للزمن متضمناً في مفهوم المكان، لأن الزمن عند الاغريق لم يكن غير حركة الأفلاك. وهذا الارتباط بالمكان بالإضافة إلى الشكل الدائري الذي تصوروه به جعل الزمن في نظرهم سلبياً مغلقاً خالياً من احتمالات التجدد. وإذا كان المستقبل لا جدة فيه ولم يكن للحاضر دور في تشكيله فقدا أهميتهما وبقي الماضي وحده هو المهم وهو العامل الحاسم في تشكيل كل من الحاضر والمستقبل. بهذا أصبح الزمن عند الاغريق سجناً حرصوا على التخلص منه ولم يكن من سبيل إلى التخلص منه إلا بالانتقال إلى عالم آخر لا يعرف الزمن، من نوع ذلك العالم الذي صوره «هومير» في الأوديسا. والخلاص أن نظرة الاغريق إلى الزمن لم تكن تاريخية لأنها نظرة إلى شيء مغلق غير منطلق. ومن الممكن تلخيص عناصر النظرة الاغريقية إلى التاريخ بصفة عامة في النقاط التالية:

١ - ليس للزمن في المفهوم الاغريقي هدف ينتهي إليه، وإنما هو تطور جبري لا يعرف لنفسه غاية ينتهي إليها.

٢ - إن التصور الدائري للزمن يمنع من الاعتقاد في إمكانية الجدة والخلق ومن هنا آمن الاغريق باستحالة الخلق من العدم.

٣ - الزمن عند الاغريق هو بصفة أساسية الماضي، فقد اعتقدوا أن مما سيحدث ليس إلا تكراراً لما حدث بالفعل، وهذا يفسر حب الاغريق للجمال المادي والمسرات الزائلة.

٤ - كان هذا التصور للزمن دافعاً لاهتمام الاغريق بالحقائق الدائمة وراء هذا التغير الدائب. أي أن الفكر الاغريقي ترك ما هو واقع في إطار الزمن واتجه إلى تلك الأفكار والمعاني الخارجة عن إطاره والتي لا تخضع للتغير ومن هنا كانت عبقرية الإغريق في الفلسفة والعلم[١].

***

---

(١) The Sense of History (op.cit) pp.17-38.

من هـذه النظرة الاغـريقية إلى الـزمن جاء ذلـك الطابـع الذي يميـز الأدب المأساوي الاغريقي بصفة عامة، ذلك الذي ورثته عنه الآداب الأوروبيـة الحديثـة وهـو الاهتمام بـالإنسان ومكـانتـه في الكـون. غـير أن الـتراث الاغـريقي لم يكن الدعامة الوحيـدة التي قامت عليهـا الحضارة الأوروبيـة. فقد كـانت هناك دعـائم أخرى كانت لها أدوارها في تطوير الحضارة وتشكيل الثقافة اللتين شهدتهـما أوروبا منذ عصر النهضة. ومن أهم هذه الدعائم العقيدة المسيحيـة التي كانت لهـا خلفية شرقيـة تتمثل في الكتـاب المقدس بعهـديه القـديم والجديـد. والكتـاب المقـدس ينـطوي على مفهـوم للزمن يختلف اختلافـاً أساسيـاً عن المفهوم الاغـريقي للزمن الذي سبق الحديث عنه منذ قليل. فقد تبـين أن مفهوم الـزمن عند الاغـريق قائم على أساس أنه مغلق جبري غير هادف وهو بالاضافة إلى ذلك إطار لوجود إنســاني ناقص .أما مفهوم الزمن في الكتاب المقدس فيقوم على أساس أنه مفتوح وأنه إطـار لوجود إنسـاني هادف ومسؤول أمام الله. إن من أهم خصـائص مفهوم الـزمن في الكتاب المقدس أهمية الماضي لأنه وعاء لا ينفد لأنماط غير متناهية للعمل الإنســاني بل والعمل الإلهي، والإحســاس زمنياً بـالمستقبل، والشعـور بما في الجـديد الـذي يحمله من احتمالات. فالاعتقاد بوجود إله واحد أثبت للزمن بدايـة هي بدء الخلق أو التكوين الذي يمثل موضـوع أول سفر من أسفـار العهد القـديم، ذلك لأن الله قديم سابق على الزمن الذي هو من خلقه.

والإيمان بوجود حياة أخـرى بعد الحيـاة على ظهـر هذه الأرض أثبت للزمن نهايـة هي القيامـة التي تخرج بهـا الحياة من حيـز الزمن إلى آفـاق الخلود. والإيمان بالحساب والجزاء جعل العمل الإنساني على ظهر هذه الأرض هادفاً مسؤولاً.

ومن هنا تصور من دانوا بالعهد القديم - وهم اليهود - الزمن على أنه يمثل خطاً مستقيماً له بداية وله نهاية وتمر الحياة بهذا الخط نقطة بعد نقطة ولا سبيل إلى اللحظة التي تذهب لأنها لا يمكن أن تعود. ومع ذلك فالصلة بين أجزاء هذا الخط - الماضي والحاضر والمستقبل - صلة وثيقة. فالمستقبل مليء بالاحتمالات لأنه يتضمن

خلقاً جديداً ، ومع ذلك فإن احتمالات المستقبل لها عادة أمثلة في الماضي ، بل إن الماضي كثيراً ما ينظر إليه على أنه مثال يرجى تحققه، وبذلك يصبح المستقبل في بعض حالاته على الأقل رجوعاً إلى الماضي رغم أنه يتضمن خلقاً جديداً. ومعنى هذا أن مفهوم الزمن عند اليهود يتضمن اهتماماً كبيراً بالزمن التاريخي بكل أجزائه بل وبكل لحظة من لحظاته على حدة، كما يتضمن إيماناً بإمكان تكرر العمل الإنساني في اللحظات المختلفة. وهو إيمان يكشف عن عدم دقة في تحديد زمن الأحداث رغم اهتمامهم الواضح بالتاريخ[1]. والواقع أن من الممكن القول بصفة عامة أن هذا يرجع فيما يرجع إلى الإيمان بوجود عنصر إلٰهي في العمل الإنساني بمعنى أنه يعتبر إلى حد ما خلقاً - مباشراً أو غير مباشر - لله تعالى وهذا بطبيعة الحال يجعل مسألة تكرر العمل الإنساني أو الحدث أمراً غير مستحيل، ويلقي بالتالي ظلاً على الحدود التي تفصل بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ويبدو أن أثر الإيمان بوجود عنصر إلٰهي في العمل الانساني لا يقتصر على التعفية على الحدود التي تفصل بين الأجزاء الرئيسية للزمن أعني الماضي والحاضر والمستقبل، بل يتخطى ذلك إلى ما هو أهم. فذلك الإيمان يقدم تفسيراً ميتافيزيقياً للعمل الإنساني. ويرجع كل الأعمال الإنسانية على اختلافها في الطبيعة أو الدرجة إلى مصدر واحد، ويحل بذلك مشكلة العمل الإنساني، تلك المشكلة التي كانت ولا تزال المصدر الأساسي لموضوعات المأساة. والواقع أن هذا يصدق على الأديان السماوية بصفة عامة، تلك الأديان التي تقدم تحديداً بالغ الدقة لمكانة الإنسان في الكون وعلاقته بغيره من المخلوقات. وبذلك لم تواجه عقول المؤمنين بهذه الأديان بهذه المشكلة التي كان على العقل الاغريقي أن يواجهها وأن يجهد في تفسيرها. ولعل هذا مما يقدم تفسيراً لعدم ظهور المأساة بالذات - من بين سائر الأشكال المسرحية - في آداب الأمم المؤمنة بالأديان السماوية ويبين - من ناحية أخرى - أن

---

(١) The Sense of History (op.cit) P.52.

تـطور المأسـاة في الآداب الأوروبية إنمـا هو أثـر من آثار الفكـر الاغـريقي لا صلة للمسيحية به[1].

إن أثر المسيحية في المأساة لا يتصل بنشأة المأساة الأوروبية من حيث هي وإنما يتصـل بخاصيـة من خصائص المـأساة في هـذه الآداب لم تكن للمأسـاة في الأدب الاغريقي. وترجع هذه الخـاصة كـذلك إلى مفهـوم الزمن في المسيحيـة. ذلك أن المسيحية وإن شاركت اليهودية عدم حدة الفصـل بين الأجـزاء الرئيسيـة للزمن - الماضي والحاضر والمستقبل - فقد أضافت تعقيداً آخر إلى مفهوم الزمن. فالمسيحية تقوم أساساً على الإيمان بفكرة الحلول التي يترتب عليها انتقـال الوجـود الأزلي من الأزل ليصبح داخلاً في إطار الزمن ويتخذ شكل حـادثة تـاريخية، وبـالإضافـة إلى ذلك فإن العقيدة المسيحية بتأكيدها رجعة المسيـح تنظر إليـه على أنـه يمثل كـذلك نهاية الزمن.

فالمسيح - حسب العقيـدة المسيحية - أزلي تحقق في الـزمن من ناحيـة وهو من ناحية أخرى حادثة تاريخية تمثل نقطة وسطاً بين بـدء الخلق والقيامـة بالإضافة إلى كونه يمثل نهاية الزمن بـرجعته في آخـره. ومن شأن هـذه التعقيدات بطبيعة الحال أن تدخـل تعديـلات على استقـامة ذلـك الخط الذي تصـورت عليه المسيحية الزمن ذلك التصور الذي ورثته عن اليهودية. وبـالإضافـة إلى ذلك فـإن الكنيسة لم تنظر إلى المسيح على أنه مجرد حادثة تاريخية فحسب بحيث تهتم بحيـاته

---

(١) ليس من اليسير تقديم تعريف جامع مانع للمأساة يسلم من كل اعتراض، ذلك أن المأسـاة تتشكل أشكـالا مختلفة حسب عصـور التاريخ والاتجاهـات الفكريـة والثقـافيـة في كـل عصر. . غـير أن الأشكال المأساوية جميعاً تلتقي في عدم إدراك بطل المأساة أي معنى أو حكمة للاحداث التي يصارع ضدها رغم أنه يرتقي في مدارج العظمة حينما يكـون وجهاً لـوجه أمـام الكارثة. ولما كانت الأديان السماوية تقدم نوعاً من التفسـير لما يواجه الانسان في حياته من احداث فان عنصر الغموض أو عدم الادراك الذي هو روح العنصر المـأساوي يـزول. فحيث يكون هنـاك تفسير لـلأحداث لا يكـون هناك عنصر مأساوي. ولا يقصد بالتفسير هنا ادراك الحكمة وراء كل حادثة فهذا مـا لا يتيسر حتى في الأديان السماوية وإنما المقصود هو مجـرد إحالـة الأحداث إلى ارادة عليـا معروفـة ومحددة هي التي تحدد مسالك الأحداث وتنتهي بها إلى غايـاتها. وفي هـذه الحالـة فإن الانسـان يفسـر ما يمـر به من أحداث عن طريق إحالتها إلى هذه الارادة رغم أن ادراكه لا يصل إلى الحكمة في هذه الأحداث.

وما حققه فقط، بل نظرت إليه من حيث طبيعته وماهيته وشخصه ومكانته[1].

لهذا اختلف مفهوم الزمن في المسيحية عنه في اليهودية رغم الصلة التاريخية الوثيقة بينهما. ذلك أن النظرة إلى المسيح باعتباره تجسداً أو حلولاً أضعف من تصور الزمن على أنه خط مستقيم فهما يقتضيان كسر الحاجز الذي يفصل بين الأزل والزمن في بعض نقاطه على الأقل بحيث يدخل الأزلي في إطار الزمن ويبدو في شكل حادثة تاريخية. ومعنى هذا أن بعض الأحداث التاريخية من وجهة النظر المسيحية ليست إلا وجوداً أزلياً وكمالاً لأحداث متصلة عبر الزمن. من هذا التناقض ينشأ التفسير المسيحي للتاريخ الذي يميل - رغم حرصه على تحديد الفترات الزمنية للأحداث التاريخية - إلى أن يسمو ببعض الأحداث التاريخية الخاصة إلى نطاق الخلود لأنه ينظر إليها على أنها متصلة بالحقيقة الخالدة وكاشفة عن معنى لا يكمن فيها[2].

في هذا المفهوم المسيحي للزمن يطغى التاريخ على الطبيعة - التي كانت طاغية على التاريخ في المفهوم الاغريقي - وبذلك يصبح التاريخ هو الطريق لإدراك النماذج والأنماط العليا. ومن هنا جدت على الأدب منذ بداية العصر المسيحي تلك الظاهرة التي لفتت أنظار بعض الباحثين وهي أن العالم الطبيعي في الأعمال الأدبية يهتز استجابة لبعض الأعمال الإنسانية التاريخية. ولعل أبرز الأمثلة على ذلك وأقدمها ما ترويه الأناجيل من ظلمة العالم وزلزلة الأرض لدى صلب المسيح. وهو مثال يعتبر بداية لاتجاه واسع النطاق في الآداب الأوربية فيما تلا ذلك. ويمكن أن يلاحظ بصفة خاصة في مسرحيات شكسبير حيث تشارك الطبيعة الإنسان فيما يمر به من أزمات[3].

---

(١) The Sense of History, (op. cit), p. 57.

(٢) The Sense of History, (op. cit), p.58.

(٣) وجدت هذه الخاصية طريقها إلى الأدب العربي في العصر الحديث، فظهرت بشكل ملحوظ في رواية «السمان والخريف» لنجيب محفوظ، حيث يدرك القارىء بوضوح أن هناك ارتباطاً بين الحالة النفسية للبطل والظواهر الطبيعية المحيطة به، بل أن من الممكن القول أن هذا الارتباط ليس بين نفسية البطل وحدها وظواهر الطبيعة، بل بين الأحداث أيضاً وظواهر الطبيعة.

إننا نستطيع أن نخرج من القضايا المارة بملاحظة عامة خلاصتها أن البيئة الصالحة لنمو المأساة إنما تكون حيث يوجد الإيمان بالجبر أو الحتم الذي من شأنه أن يقطع الصلة بين عمل الإنسان ومصيره بحيث لا يكون الثاني نتيجة ضرورية للأول، ولقد تحقق هذا الإيمان بالحتم في التراث الاغريقي بشكل واضح، وكان من نتائجه ازدهار المأساة الاغريقية المعروفة. أما في اليهودية فعلى الرغم من أن العلاقة بين الله والإنسان فيها تمثل مادة صالحة للمأساة، من حيث أنها تبرز الجانب المأساوي في الحياة، ذلك الجانب الذي يتمثل في تتابع مجموعة من الأحداث تنتهي بكارثة، فإن تأكيد مسؤولية الإنسان واختياره بالنسبة لأعماله لم يهيء المناخ الملائم لظهور المأساة في الأدب العبري. غير أن المسيحية آمنت بنوع من الجبر لا وجود له في اليهودية وهو خطيئة الإنسان وعلى الرغم من أنها تمزج النظرة التشاؤمية في فكرة الخطيئة بفكرة الخلاص فإن فكرة الخلاص ذاتها لا تخلو من عنصر جبري واضح، وبهذا وفرت المسيحية للمأساة نوعاً من الجو الصالح لحياتها.

لقد عمل هذان العاملان- مفهوم التاريخ وفكرة الجبر- عملهما في الإنتاج الفكري والفني في أوربا طوال العصور المسيحية. ولقد كان عملهما هذا أقوى ما يكون في عصر شكسبير لأنه لم يتلون بالمفهوم الحديث للتاريخ. وعلى الرغم من أن موجة الشك التي اجتاحت الفكر الإنساني كان قد بدأ في عصر شكسبير ومن أنه هو يعكس ارتفاع هذه الموجة فإن التقاليد المسرحية في التراث المسيحي بلغت على يديه أوضح صورة لها في كل تاريخها.

***

يبقى بعد ذلك أن نلقي نظرة على التراث العربي الإسلامي لنقف على مفهوم التاريخ فيه باعتبار ذلك المفهوم عاملاً له فعاليته في التأثير لا على شكل المسرحية فقط، بل وعلى نشأتها أيضاً، وإذا كان مفهوم الزمن يعتبر عنصراً جوهرياً في تكوين مفهوم معين للتاريخ وتشكيله كما تبين من قبل فلا بد من الإشارة إلى أن الإسلام بإثباته بداية للخليقة وتأكيده نهاية للعالم أبقى تصور الزمن

على هيئة خط مستقيم. وكما اختلف التصور المسيحي عن التصور اليهودي للزمن رغم اشتراكهما في الإطار العام وهو تصوره في شكل خط مستقيم فإن الإسلام بالرغم من اشتراكه معهما في هذا التصور العام اختلف عنهما في التفاصيل التي أدخلها على هذا الخط. ذلك أن القرآن الكريم يهتم بأجزاء الزمن الثلاثة جميعاً - الماضي والحاضر والمستقبل- فالماضي مهم لاحتوائه على النماذج والأنماط التي يمكن أن يدرك من خلالها العمل الإنساني، والحاضر مهم لأنه إطار لعمل هادف مسؤول صغيراً كان ذلك العمل أو كبيراً، والمستقبل مهم أيضاً لأنه وعاء المصير الذي يتكيف على حسب ما يتم في الحاضر. من هنا كان حديث القرآن الكريم عن الأمم الماضية وكان اهتمامه بدقائق العمل الإنساني، واهتمامه بتفاصيل القيامة حتى لكأن هذه التفاصيل تاريخ مكتوب لذلك المستقبل. وهذا الاهتمام المتوازن تقريباً بأجزاء الزمن الرئيسية الثلاثة منع من انسحاب الماضي أو المستقبل على الحاضر. ومن هنا اختلف مفهوم الزمن في الإسلام عنه في كل من اليهودية والمسيحية.

ولقد أكد القرآن الكريم كذلك طبيعة الزوال في حياة الإنسان على الأرض، فلم يذكر أخبار الماضين فيه لإمكان تكررها، بل باعتبارها نماذج وأدلة في نفس الوقت على صفة الزوال هذه، تذكيراً للمؤمنين وتحذيراً لهم من الركون إلى الدنيا، وتأكيداً لأهمية العمل الإنساني وما يترتب عليه من جزاء. ويتجلى الاهتمام الخاص الذي وجهه الاسلام إلى العمل الإنساني في ميدانين هامين من ميادين الفكر الإسلامي هما التاريخ وعلم الكلام، باعتبارهما من أكثر ميادين المعرفة اهتماماً بالعمل الإنساني.

أما بالنسبة للتاريخ فقد لاحظ بعض الباحثين[1] أن الأخباريين وهم رواد الكتابة في التاريخ في الثقافة العربية الإسلامية، وجهوا كل اهتمامهم إلى جمع المادة التاريخية. وقد دفعهم هذا الاهتمام إلى الجري وراء الأخبار الفردية وجمعها وروايتها وتوثيقها. وكانت وسيلتهم في ذلك الرواية الشفوية أول الأمر، ثم

---

(١) للاطلاع على القضايا التالية متصلة أنظر:

Muhsin Mahdi, Ibn Khaldun's Philosophy of History (London, 1957), p. 134 ff.

التسجيل بعد ذلك على يد الاخباريين ومن تلاهم من المؤرخين. ويبدو الاهتمام بالحادثة الفردية واضحاً في منهج هؤلاء المؤرخين الذين بذلوا قصارى جهدهم في الاستيثاق من أمانة رواتهم عن طريق ما يسمى بالجرح والتعديل، ذلك أن هؤلاء الرواة كانوا بالنسبة للمؤرخين الأدوات الرئيسية التي يزاولون بواسطتها مهمتهم، ولقد بلغ من الاهتمام بالجرح والتعديل أن تحول في أحد الميادين المتصلة بالتاريخ وهو الحديث إلى فرع مستقل من فروع المعرفة الإسلامية.

ولقد درجت أجيال من المؤرخين المسلمين على أن يثبتوا في مقدمة الأخبار التي يسجلونها الأسانيد التي رويت لهم بواسطتها، وإذا كان المؤرخ قد حصل على خبر من الأخبار بأكثر من رواية أوردها جميعاً مثبتاً في مقدمة كل منها سندها الخاص. وكان المؤرخ يعتبر أن مهمته قد انتهت عند هذا الحد فلم يحاول أن يسجل رأيه فيما روي، ولا رأي أولئك الذين رووا الحادثة التاريخية التي يتناولها الخبر، بمعنى أن التفسير بوجهات النظر الخاصة لم تكن تدخل في نظره ضمن مادة التاريخ. فحدوث الطوفان مثلاً كان في نظر المؤرخ حادثة تاريخية. أما أسبابها فلم تكن تكون عنده عنصراً من عناصر المادة التاريخية. ومن الواضح أن هذا نظر إلى ظاهر الحادثة التاريخية دون باطنها، مما يجعل من الكتب التاريخية التي صنفها أولئك المؤرخون على أهميتها سجلات أحداث تاريخية، لا كتب تاريخ بالمعنى المعروف الآن لكلمة تاريخ.

هذا هو التصور العام للتاريخ لدى جمهرة المؤرخين المسلمين من أمثال الطبري وابن الأثير وغيرهما، وإن كان هناك من المؤرخين من وسعوا من مفهوم التاريخ في أذهانهم من أمثال البيروني والمسعودي وابن مسكويه وبعض مؤرخي الأندلس. ولعل هذا يرجع إلى أن هؤلاء المؤرخين كانت لهم اتجاهات مذهبية أو علمية خاصة أعانتهم على التحرر من ذلك المفهوم التقليدي للتاريخ. فهؤلاء يعتبرون استثناء من القاعدة العامة، ويصدق هذا الاستثناء بصفة أخص على ابن خلدون الذي تعتبر فلسفته في التاريخ ظاهرة فردية في التراث الإسلامي كله[1].

---

(1) Mushsin Mahdi, (op.cit), p.142.

والميدان الثاني الذي يتجلى فيه ذلك الاهتمام الخاص الذي وجهه الإسلام إلى العمل الإنساني هو علم الكلام، ولا يقصد بعلم الكلام هنا ذلك الذي ظهر في وقت مبكر من الحياة الإسلامية على يد المعتزلة، فقد اتجه هؤلاء إلى رفض ذلك المفهوم العام للتاريخ، وحاولوا إدخال العنصر العقلي في فهم الأحداث التاريخية، وهذا ما دعا إليه فلاسفة المسلمين أيضاً وربما يكونون جميعاً متأثرين في ذلك بالنزعة العقلية اليونانية. ولكن المقصود بعلم الكلام هنا ذلك الذي ظهر في وقت لاحق رداً على موقف المعتزلة، وتأييداً للمفهوم التقليدي للتاريخ وهو ما يسمى في اصطلاح المتكلمين بمذهب أهل السنة الذي ظهر بعد مذهب المعتزلة وكان بمثابة رد فعل له. وتتمشى فكرة أهل السنة عن العمل الإنساني مع المفهوم التقليدي للتاريخ. فعلى الرغم من أنهم شاركوا المعتزلة في القول بمسؤولية العمل الإنساني واستحقاقه لذاته الثواب أو العقاب، فإنهم خالفوهم حين قالوا أن العمل الإنساني خلق مباشر من قبل الله تعالى. أي أن الأعمال الإنسانية إنما هي نتيجة الخلق المستمر إياها في كل لحظة من لحظات وجودها، وأن كل إدراك أو فكر يتكون من عدد من الوقائع المنفصل بعضها عن بعض يخلقها الله سبحانه وتعالى في المدرك أو المفكر.

إن وقائع الخلق هذه خارجة في نظر أهل السنة عن المدرِك والمدرَك أو عن العارف والمعروف وهي - باعتبار بعضها منفصلاً عن بعض - معادِلات لأشياء قائمة على العادة، ولما لم تكن الوقائع متضمنة لا في العارف ولا في المعروف، ولم تعكس لا طبيعة الأشياء ولا العقل فإن ضمان صحة هذه الوقائع من الادراك أو الفهم أو المعرفة إنما تعتمد على أساسين هما:

أولاً: خلق الله المتكرر للمعادلات الموضوعية لعملية التفكير.

ثانياً: خلق الله تعالى نفس الوقائع في ذهن العارف أو المدرك حينما يدركها أو يفكر فيها[1].

وعلى هذا فكل الأعمال الإنسانية إنما تعتمد على الخلق المتجدد من قبل الله تعالى، والعلاقات بين الأشياء إنما تقوم على العادة. ومن هنا فبدلاً من أن يبحث

(١) Mushsin Mahdi, (op.cit), pp.40-41.

أهـل السنة في طبـائع الأشيـاء بحثوا في العـلاقات الاعتيـادية بـين الأشياء. تلك العلاقات المخلوقة من قبل الله تعالى مباشرة في كل حالة من حالات وجود الأشياء التي تتضمن هذه العلاقات. وهذه العـلاقات الاعتيـادية يخلقهـا الله سبحانـه مرة بعد أخرى في العقـل حين يتـأمل العقـل هذه الأشيـاء. وقد تضمن الإيمـان بهذه العلاقات الاعتيادية رفض علاقة السببية كما فهمها أرسطو والفلاسفة المسلمـون. ذلك أن العلاقة التي آمن بها أهل السنة من المتكلمين علاقـة قابلة للتخلف وغـير ضرورية، لأنها، غير ناشئة عن طبائع الأشياء ذاتها. ومعنى ذلك أن كل واقعة من وقائع الخلق تكون وحدة منفصلة عن غيرها من الوقائع، ولا تربطها بها أية عـلاقة ضرورية. من ثم كانت تلك النظرة من المؤرخين وأهل السنة من المتكلمين إلى الواقعة نظرة منفصلة والتركيز عليها دون الاهتمام لا بأسبابها المؤدية إليها، ولا بنتائجها المترتبة عليها. وكانت النتيجة الطبيعيـة لذلـك أن تعذر تفسـير أحداث التاريخ. واكتفى المؤرخون، الذين مثلوا مع هؤلاء المتكلمين اتجاهاً واحداً، برواية الأحداث والتثبت من صحتها دون محاولة تفسيرها، لأن هذا التفسير كان في نظرهم محتملاً وغير يقيني.

ولقـد كـان هؤلاء المؤرخـون والمتكلمـون من أهـل السنـة هم أقـرب علماء الإسلام إلى الجماهير وأقواهم تـأثيراً عـلى تكوين مفهـوماتهم عن الأشيـاء وتشكيل إدراكهم إياها، ولهذا كانوا هم - دون الفلاسفة أو المعتزلة أو أصحاب الاتجاهات الخاصة من المؤرخين - أولى بالاهتمام هنا لأن آراءهم أقرب إلى تمثيل آراء جمهـور المسلمـين من أولئك. وبهـذا يمكن القول أن الخط المستقيم الـذي يمثل التصـور الإسلامي للزمن لم يعتره شيء من المرونة لانحناء أحد طـرفيه نحـو الوسط كـما في المسيحية أو لانسحاب المـاضي والمستقبل فيـه على الحـاضر كما في اليهـودية، وإنمـا اعتراه شيء من عدم الاتصال لأن الأحداث التي تقع على امتداده يعوزهـا الترابط الضروري فيما بينها؛ لأنها خلق متجـدد من لدن الله تعـالى ليس المتقدم فيهـا سبباً للمتأخر.

قد يقال أن الإيمان بخلق الله تعالى للعمل الإنساني بطريق مباشر من شـأنه

أن يستتبع نوعـاً من الإيمان بـالجبر شبيهـاً - وإن كان مخـالفاً من بعض الـوجوه - بذلك الجبر الاغريقي وذلك الجبر المسيحي اللذين سبقت الإشارة إليهما،باعتبار أن كلا منهما كان عاملاً ساعد على تهيئة المحيط الفكري والفني لنشأة المأساة باعتبـارها محاولة فنية لتفسير علاقة الانسان بالكون ومكانته فيه. وكان من شأن هذا الجبر أن يهيء البيئة العربية الإسلامية لنشأة المأساة وخاصة بعد اتصال هذه البيئة بـالتراث الاغريقي اتصالاً مباشراً في العصر العباسي. ولكن يجاب على ذلك بأن إيمان أهل السنة بخلق الله تعالى أعمال الناس بطريق مباشر لا يتضمن جبراً، لأن العلاقـات الاعتيـادية التي تـربط بين الأشيـاء في نظرهم والتي هي أيضـاً من خلق الله تعـالى تسير على نمط مطرد أشبه ما يكون باطراد علاقة السببية، وهو مـا ينفي ذلك الجـبر الذي يستثير العقل الإنساني إلى محاولة التفسير.

ومن نـاحية أخـرى فقـد كـان من شـأن هـذا التصـور أن تفقد الأحـداث التـماسك الضروري لتكـوين شكل معـين لها، وإذا لم يكن لـلأحداث شكـل من الأشكال تعذرت صياغتها صيـاغة دراميـة، أياً كـان توافـر المادة الـدرامية فيهـا. ويبـدو أن هذا كـان من بين الأسبـاب التي حالت دون تـوافر الجـو المـلائم لنشـأة المأساة، بل والمسرحية بصفة عامة، في الأدب العربي طوال العصور الوسطى. كما كان هو السبب فيما يبدو في إضفاء شكل غير متماسـك على المسرحيـة العربيـة بعد نشأتها في العصر الحديث. وسوف تتجلى لنا مظاهر عدم التماسك هذه في مسرحية «مصرع كليوباتـرا» لشوقي في انعـدام الشكل المحـدد لها وعـدم وجود العـلاقات المنطقية بين أحداثها مما أفقدها إلى حد ما عنصر الإقناع.

البَابُ الأول

الموضوع بَينَ يَدَيْ شِيكسبير

الفَصْلُ الأول

تأثيرُ التّراث

كثير مما قيل في الصفحات السابقة عن مفهوم التاريخ ومدى ارتباطه بالمسرحية وأثره في تشكيلها يتصل اتصالاً وثيقاً بتأثير التراث. فقد تبين أن مفهوم التاريخ هذا يختلف من تراث ثقافي إلى تراث ثقافي آخر، وأن عوامل تشكيله في كل تراث كثيرة ومتنوعة يرجع بعضها إلى البيئة الطبيعية وبعضها إلى الدين وبعضها إلى عوامل أخرى غير هذين العاملين، وإذن فالتراث الثقافي ذو مفهوم واسع، يشكل كل ما يمكن أن يكون له تأثير التراث الثقافي هنا لا يتناول الموضوع إلا في نطاق محدود، هو النطاق الأدبي الخالص، ونطاق الأدب المسرحي بصفة خاصة. ولقد يقال أن تأثير التراث على الإنتاج عند أديب معين أو في فترات أدبية معينة قضية تحظى بالتسليم العام بصحتها منذ عصور قديمة جداً، ومن ثم فهي لا تحتاج إلى الخوض في إثباتها. ولكن هذا التسليم إنما هو تسليم بالموضوع في عمومه فلا ينصب على كثير من التفاصيل.

لقد تناول الشاعر الناقد المشهور ت. س. إليوت بعض الجوانب الهامة في هذا الموضوع في مقاله المشهور Tradition and the Individual Talent أي التراث والموهبة الفردية [1]. وهذه الجوانب ذات قيمة خاصة فيما يتصل بقضية

(١) نشر هذا المقال الهام في كثير من الأعمال التي صدرت عن ت. س. اليوت، وسيشار إليه هنا في مجموعته المشهورة: T.S. Eliot, Selected Essays, (London, 1915), pp. 11 - 22.

التـأثير والتـأثر في الـدراسات المقـارنة. فمن هـذه الجوانب تحـديد مفهـوم التراث والتمييز بينه وبين التقليد، في قوله:

«فـإذا كان الشكـل الوحيـد للتراث، الذي هـو أخذ الـلاحق من السابق، يتكون من إتباع طرق الجيل السـابق والتمسك الأعمى الهيـاب بالسـابقين، فـإن التراث ينبغي بالتأكيد أن يحارب. لقد رأينا كثيراً من التيارات البسيطة سرعـان ما ضاعت في الرمال، والجدة خير من التكرار. إن للتراث معنى أوسع من هذا، فهو لا يورث، وإذا أردته فعليك أن تحصل عليه بالجهد الشاق. إنـه ينطوي في المـرتبة الأولى على الحس التاريخي الذي يمكن القول أنه لا غنى عنه تقريباً لأي أحـد يظل شـاعراً بعـد عامـه الخامس والعشرين. والحس التـاريخي ينطوي عـلى إدراك، لا لماضية الماضي فقط، بل ولوجوده في الحاضر. إن الحس التاريخي يرغم الإنسان لا على أن يكتب وجيله في جلده فحسب، بل عـلى أن يكتب بإحسـاس أن كل أدب أوربا من «هومير»، وفي طيه كل أدب بلده، له وجوده مجتمعاً ويشكـل في مجموعـه نظاماً، هذا الحس التاريخي، الـذي هو إحسـاس بغير المـوقوت كـما هو إحسـاس بالموقوت، وبالموقوت وغير الموقوت في آن معاً، هو ما يجعل الكاتب تراثياً، وهو ما يجعله في نفس الوقت أبصر ما يكون بمكانته في الزمن، أي يكـون معاصـراً» [1].
ومعنى هذا أن التراث الثقافي محصلة تجربة أمة في الحياة معبراً عنها تعبيراً فنياً. وهو لا يورث بحكم الضرورة، وإنما يحصل بالعمل وبذلك المجهود في استكنـاه روحه المميزة له والتي ترى فيه عبر الأجيال والأزمـان. والأدباء الـذين ينشأون في تـراث ثقافي ما لا يمكن أن يقـدروا التقديـر الصحيح إلا في ضـوء صلتهم بهذا الـتراث. وكل واحد منهم - بناء على ذلك - لا يتأثر بالتراث فقط بل ويؤثر في التراث، لأنه كما يحكم بقيم التراث يضيف هو - إذا كان أديباً عظيماً - إلى هذه القيم. ومن هنا تقوم هذه العلاقة الوثيقة من عـلاقات التـأثير المتبـادل بين الـتراث والأديب الذي ينتمي إليه، كل منهما يؤثر في الآخر ويتأثر به، وهـو ما يعـبر عنه ت. س. إليـوت بقـوله: «ليس هنـاك شاعـر ولا فنان من أي نـوع يكون لـه معنى وهـو معـزول،

---

(١) T.S. Eliot, Selected Essays, (op.cit), p.14.

ففحواه وقيمته إنما يكمنان في مقدار علاقته بمن ماتوا من الشعراء والفنانين. إنك لا تستطيع أن تقدره قدره إذا أخذته منعزلاً، فلا بد من أن تضعه بين الموتى للمقابلة والمقارنة. إنني أقصد هذا باعتباره مبدأً نقدياً جمالياً لا على أنه مجرد نقد تاريخي. فضرورة اتفاقه وانتمائه ليست ضرورة ذات جانب واحد، فما يحدث حينما يوجد عمل فني إنما هو شيء يحدث في نفس الوقت لكل الأعمال الفنية التي سبقته. فالآثار الموجودة تشكل فيما بينها نظاماً مثالياً يتكيف بتقديم العمل الجديد (الجديد حقيقة) إليه، والنظام الموجود كامل قبل وصول العمل الفني الجديد. ذلك لأنه لكي يبقى النظام بعد طروء الجديد لا بد أن يتغير النظام القائم أياً كانت ضآلة التغير. وهكذا تعدل علاقات كل عمل فني ونسبته وقيمته بالنسبة للكل، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد. إن كل من يوافق على فكرة النظام هذه، على فكرة شكل الأدب الأوربي أو الأدب الإنجليزي، سوف لا يستنكر تغير الماضي على حساب الحاضر بقدر ما يتحكم الماضي في الحاضر. والشاعر الذي يعي ذلك سوف يعي مصاعب ومسؤوليات جسام»[1] «وإذن فالتراث ليس مجرد وعاء يحتوي الأديب، وإنما هو كلٌ يعتبر الأديب جزءاً منه وعنصراً من عناصر مفهومه. والحكم على الأديب وتقديره بناء على مستويات التراث لا يقصد به مجرد الحكم عليه بالجودة أو الرداءة بالنسبة لغيره ممن ينتمون إلى نفس التراث، ولا الحكم عليه بناء على مقاييس نقدية منتزعة من الماضي، وإنما الأمر أمر مقارنة بينه وبين الماضين الذين هم بدورهم محكومون به، وفي ضوء ذلك يمكن أن تدرك أن مجرد الإتباع ليس إتباعاً على الإطلاق لأن التكرار لا يعتبر فناً، فالفن الحقيقي هو الجديد بحق. والعمل الفني لا يستمد قوته من أنه يجد المكانة المناسبة له في التراث، ولكن وجود هذه المكانة المناسبة محك لقيمة العمل الفني. إن من شأن خصائص العمل الفني الجديد أن تمد بعض خصائص الأعمال الفنية السابقة التي تنتمي إلى نفس الجنس الأدبي بمزيد من الحيوية، وأن تلقي ببعض الخصائص الأخرى إلى هوة الإهمال ثم النسيان. ومن هنا تأتي الخاصيتان الرئيسيتان لكل عمل فني ذي

---

(١) Selected Essays, (op.cit), p.15.

قيمة وهما: الجدة الحقيقية بحيث لا يكون العمل الفني بأي وجه تكراراً لما سبق، والاتفاق مع الخصائص الأساسية للتراث الذي يجعل من العمل الفني جزءاً من نظام مثالي عام، وتزداد قيمة الأديب بمقدار نجاحه في تحقيق هاتين الخاصيتين، أعني بمقدار ما في عمله الفني من جدة وبمقدار ما تكون هذه الجدة تعبيراً ناجحاً عن اتجاهات التراث الفنية العامة وخصائصه الروحية المميزة. على هذا الأساس تقوم الصلة الوثيقة بين الفنان العظيم والتراث الثقافي الذي نشأ فيه.

***

والتراث الثقافي الذي ينتمي إليه «شكسبير» هو التراث الأوروبي، الذي كتب له من النجاح وسعة الإنتشار في العصر الحديث ما لم يكتب لتراث آخر. فهو يمتد فيما بين الحدود الروسية الشرقية إلى لوس انجيلوس، ومن الدائرة القطبية الشمالية إلى المنطقة المعتدلة الجنوبية، ولا توجد قارة من قارات الدنيا إلا ولهذا التراث وجود فيها. وهو في نفس الوقت مصدر وحي لكل تراث ثقافي في العالم يستحق أن يسمًى كذلك، ولقد قيل أن هذا التراث يقوم على دعائم رئيسية ثلاث هي: الفكر الإغريقي والقانون الروماني والدين المسيحي. أما القانون الروماني فله من طبيعته التشريعية والإدارية ما يبعده عن المجال الذي بين أيدينا الآن، وتبقى بعد ذلك الدعامتان الأخريان، وهما الفكر الإغريقي والدين المسيحي باعتبارهما عاملين مؤثرين في تشكيل الإنتاج الأدبي في التراث الأوربي وفي توجيهه. ومن الجدير بالملاحظة هنا أن هذين العاملين لم يكتب لهما أن يمتزجا امتزاجاً تاماً مطلقاً. بل ظل كل منهما يعمل في استقلال عن الآخر حتى حينما كان أثرهما يظهر في ميدان واحد من ميادين الحياة الأوروبية. ويظهر انعزال كل من هذين العاملين عن الآخر في مجال الأدب المسرحي. فقد ظل التراث القديم (الإغريقي - الروماني) وحده في الحياة الأوربية طوال العصر القديم يضع أسس التقاليد الأدبية التي كتب لها البقاء حتى العصر الحديث. وجاءت بعد ذلك - في القرون المظلمة - فترة امتدت قروناً اختفت فيها المسرحية أو كادت من الحياة الأدبية ولم تعد للظهور إلا في القرون الوسطى حين دانت أوروبا بالمسيحية. وكان

هذا الظهور بمثابة نشأة جديدة تحت رعاية الكنيسة ومن خلال الطقوس الكنسية والنصوص الدينية [1]. ومنذ هذه النشأة الأخرى للمسرحية وحتى بداية عصر النهضة كانت المسيحية تعمل وحدها تقريباً في مجال المسرح. وينبغي أن لا يعترض على ذلك بأن اللغة اللاتينية التي هي لغة التراث القديم بالنسبة لأوروبا الغربية كانت هي اللغة التي تكتب بها المسرحيات وتعرض بواسطتها أمام المشاهدين، وهي بذلك تعتبر مظهراً من مظاهر تأثير الفكر الإغريقي على المسرحية في العصور الوسطى. فإذا عرفنا أن اللغة اللاتينية لم تكن في ذلك الوقت لغة الكنيسة وحدها بل لغة الثقافة العامة أدركنا أن اللغة اللاتينية في المسرحيات كانت أمراً عادياً لا يكاد ينطوي على دلالة خاصة. ومجرد اشتراك عصرين أو شعبين في لغة واحدة لا يستلزم بالضرورة تأثر أحدهما بالآخر.

وقد التقى هذان العاملان- التراث الإغريقي والدين المسيحي- في الحياة الأوروبية منذ عصر النهضة. فقد ورث هذا العصر الدين المسيحي عن القرون الوسطى واكتشف التراث الإغريقي في بحثه الدائب عن أسس جديدة للمعرفة تساعد على الوصول إلى آفاتها التي لم تكن قد اكتشفت بعد. ومع ذلك فقد ظل هذان العاملان رغم التقائهما منعزلين، يعمل كل منهما عمله في الحياة الأوروبية مستقلاً عن العامل الآخر. ولقد اقتصر تأثير الدين المسيحي على دائرة ضيقة إذا ما قيست بالدائرة التي ظهر فيها تأثير التراث الإغريقي. ولهذا كان تأثير المسيحية بالنسبة للمسرحية قاصراً على تكييف بعض المواقف أو وجهات النظر لدى بعض الشخصيات بالإضافة إلى قدر ضئيل من المادة يتمثل في بعض التعبيرات أو الإشارات أو المعلومات الدينية. أما فيما يتصل بتأثير التراث الإغريقي، فقد ظلت المسرحية الأوروبية منذ عصر النهضة وحتى الآن تستمد شكلها العام وموضوعاتها وتقاليدها بل ومادتها أحياناً من هذا التراث، حتى ليمكن أن يقال أنه لولا وجود المسرحية في التراث الإغريقي لما كان لهذا الجنس الأدبي وجود في الآداب الأوروبية الحديثة. إن تأثير التراث الإغريقي على المسرحية الأوروبية الحديثة ليس إلاَّ جانباً

(١) W.T.H. Jackson, The Literature of Middle Ages, Columbia University Press, (New York, 1960) p. 276.

من ظاهرة أدبية وفكرية عامة. فالتراث الاغريقي هو الذي كيّف الفكر الأوروبي الحديث بالصورة التي هو عليها الآن. فالنظرة إلى الحياة عامة وإلى الإنسان ومكانته في الكون وإلى طرق التفكير وأساليب التعبير والتشكيل الذوقي وتحديد كل مجال من مجالات الفكر الإنساني كل ذلك استمده الفكر الأوروبي الحديث من التراث الإغريقي. وبالإضافة إلى ذلك فقد كانت النماذج الإغريقية الخالدة في مجال الأدب بمثابة المستوى الذي طمحت أوروبا في عصر النهضة إلى الوصول إليه. فكان الأدب القديم - إغريقياً كان أو لاتينياً - بذلك وحياً ومثالاً وقيمة، فاكتسبت الآداب الأوربية منذ عصر النهضة كثيراً من خصائصه ومميزاته التي يعتبر من أهمها ما يلي:

أولاً: التعلق بالعقل والإيمان به، ولا يقصد بذلك مجرد التعلق بالعقل والإيمان به لأن هذا يمكن أن يوجد عند كثير من الأمم وفي سائر العصور. وإنما المقصود أن تكون كل ألوان النشاط الإنساني محكومة بالعقل، وهذا ما ينفرد به الإغريق. فقد رأوا أن العمل الأدبي لا يكفي فيه أن يثير العواطف ويخاطب الخيال، بل أن يثير الفكر ويخاطب العقل أيضاً لأن كل عمل فني لا بد أن يعني شيئاً. بل لقد ذهب الإغريق إلى أبعد من هذا حين رأوا أن العمل الفني لا يمكن له أن يثير العواطف ويخاطب الخيال بطريقة فنية أصيلة ما لم يصمم على أساس عقلي من أوله إلى آخره وإن كان مضمونه مستوحى من خارج دائرة الوعي.

ثانياً: التناسب بين بعض أجزاء العمل الفني وبعض، وبين كل جزء منها وبين الكل. فالمأساة الإغريقية - مثلاً - تتكون من خمسة فصول يفصل ما بين الفصل والفصل فيها قصيدة غنائية تنشدها الجوقة. وهذه الفصول الخمسة تكاد تتساوى طولاً، ويتوحد أسلوبها، ولا يتخلل أياً منها لا فقرات منثورة ولا عناصر لاهية. وهي جميعاً منظومة في وزن واحد، وتستخدم لغة واحدة. أما بالنسبة للقصائد الغنائية التي تفصل ما بين بعض الفصول وبعض، والتي تقوم بإنشادها الجوقة، فإن كل قصيدة منها تنقسم أقساماً ثلاثة. الصدر وهو الجزء الأول من القصيدة الذي تنشده الجوقة وهي تسير في اتجاه معين، والعجز وهو الجزء التالي له والذي تنشده الجوقة وهي تتحرك في اتجاه مضاد للإتجاه الأول، والأطراف ويقصد

بها الجزء الأخير من القصيدة الذي تنشده الجوقة وهي قائمة [١]. ولا بد في هذه القصيدة من أن يتوافق الصدر والعجز في كل تفاصيل التركيب العروضي لا بيتاً بيتاً فقط، بل مقطعاً مقطعاً. ومثل هذا التوافق في التفاصيل الدقيقة لا تقوى على أدائه إلا لغة شبيهة باللغة الإغريقية في غناها وكثرة إمكانياتها ودقة طرقها في الأداء. وبالإضافة إلى ذلك فإن المقدرة الفنية لدى الشعراء الإغريق جعلت لهذا التوافق تأثيراً فنياً ممتعاً لا مجرد تأثير آلي بارد.

ثالثاً: إدراك وجهات النظر المقابلة حتى حينما يكون للمتأمل مواقف شعورية معينة من موضوع تأمله. وهذه القدرة كان لها دور كبير في إعانة الإغريق على تطوير جنس المسرحية في أدبهم. فالمسرحية التي يحصل أحد جانبي الصراع فيها على كل الميزات مسرحية رديئة. وإلى هذه القدرة على إدراك وجهات النظر المتقابلة يرجع السبب في صعوبة تحديد من هو البطل في المأساة الإغريقية، تماماً كما يصعب تحديد من هو البطل في الياذة هومير. ذلك أن الشاعر المسرحي الإغريقي يعطي كل شخصية من شخصيات مسرحيته الحرية كل الحرية في عرض وجهة نظره وتحديد موقفه. وهذه خاصية نجدها في مسرحيات شكسبير، ولكن الإغريق سبقوه إليها حينما لم يكن هناك شعب آخر على ظهر الأرض قادراً على تحصيلها. ويمكن أن تتخذ مسرحية «الفرس» للشاعر المأساوي المشهور «إسكيلوس» مثلاً لإبراز تلك الخاصية، والمسرحية من أقدم المسرحيات الإغريقية التي كتب لها البقاء، ومن أقواها شهادة على إثبات هذه الخاصية في الفكر الإغريقي [٢].

فمن الظروف المعروفة التي أحاطت بظهور هذه المسرحية أن الدولة

---

(١) هذا هو التقسيم التقليدي المألوف في القصيدة الاغريقية أو القصيدة الكلاسيكية بعامة، إغريقية كانت أو لاتينية. وقد ورثت الآداب الأوربية الحديثة هذه القصيدة بما لها من خصائص وأصبحت تعرف في هذه الآداب باسم «القصيدة البندارية» Pendaric Ode وهي قصيدة غنائية على شيء من الطول ذات موضوع جاد وأسلوب رصين. غير أن كلمة قصيدة Ode وحدها تستخدم الآن على سبيل التوسع بطريقة تفقدها صلتها بالقصيدة الاغريقية ذات الأقسام المذكورة آنفاً.

(٢) راجع ملخصاً لهذه المسرحية فيما سبق، ص١٠ هامش٣.

الفارسية، أكبر قوة عسكرية في العالم في ذلك الوقت، هاجمت بلاد الاغريق سنة ٤٧٠ - ٤٧٩ ق.م. ولكن أثينا استطاعت مع بقية مدن اليونان صد هذا الهجوم الفارسي، ولكن بعد أن خربت وهدمت معابدها. ولقد ظهرت المسرحية في أعقاب هذه الأحداث حين كان الشعور العام في أثينا يقطر حقداً على الفرس. والمفروض أن أحداث المسرحية تتم كلها في عاصمة الدولة الفارسية فلا يظهر في المسرحية إغريقي واحد. وهذا يعني أن الحرب منظور إليها في هذه المسرحية من وجهة نظر فارسية خالصة. وعلى الرغم من أن المسرحية تنم عن فخر الشاعر الإغريقي بانتصار مواطنيه على أعدائهم، فإن كلمة واحدة من السخرية أو السباب أو حتى كلمة تنم عن الكراهية لا وجود لها في هذه المسرحية. كل ما هنالك تعبير أصيل صادق عن فكرة الإغريق عن الفرس، ومحاولة لإعطاء صورة دقيقة عن هذه الفكرة.

لقد منح الإغريق هذه المسرحية الجائزة الأولى في إحدى المسابقات السنوية التي كانوا يقيمونها، ومعنى ذلك أنها تعبر عن وجهة نظر إغريقية عامة لا عن موقف خاص بالمؤلف، ووجهة النظر العامة هذه كما تبدو في المسرحية قائمة على الحيدة ومحاولة فهم وجهة النظر الأخرى. إن ما يدين بوجود لهذه الخاصية من خصائص الفكر الإغريقي ليس المسرحية وحدها وإنما هو الفلسفة الإغريقية جملة.

رابعاً: القصد وهو تلك الفضيلة التي تتحكم في سائر الفضائل الأخرى. وتوجه كل أنواع النشاط الخلقي وجهتها الصحيحة. ويظهر تأثير هذه الخاصية في الأدب في خلوه من المبالغة والإفراط والألوان الصارخة والزخرف المسرف، لأن كل ذلك من شأنه أن يضعف من التأثير الكلي للعمل الأدبي، من حيث إنه يحول دون التركيز على قيمة المضمون ويضحي بالكل في سبيل البعض. إن جوهر الفن الإغريقي في عصر اكتماله يتمثل في نقاء الشكل ووحدة الغرض الفني، وهذا ما يميزه لا عن الفن غير الكلاسيكي فحسب، بل عن الفن الإغريقي نفسه في مراحله السابقة على عصر الإكتمال واللاحقة عليه. ففي عصر الإكتمال هذا بلغ

أسلوب الكتابة في الشعر غاية تطوره نقاء وصفاء ودقة ووضوحاً، وشكل بذلك مثلاً أعلى للأسلوب من وجهة النظر الكلاسيكية.

خامساً: عدم الخلط بين الأجناس الأدبية. فلقد ذهب الإغريق إلى أن هناك أشكالاً أدبية معينة أو قوالب يصب فيها الكاتب مادته ليشكلها بها على حسب طبيعة موضوعه. كما ذهبوا إلى أن الأشكال نشأت نشأة طبيعية نتيجة للتجربة واستجابة لغرائز العبقرية. أي أن هذه الأشكال الفنية إنما ظهرت تلبية لحاجات فكرية وذوقية في البيئة الإغريقية. ولهذا رأوا ضرورة أن يتميز كل شكل من هذه الأشكال الفنية عن الأشكال الأخرى، حتى يشبع كل منها الحاجة التي دعت إلى وجوده إشباعاً كاملاً. ومعنى ذلك أن مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية، أو ما يسمى أحياناً بنقاء الأجناس الأدبية، هو من وجهة النظر الإغريقية مبدأ جمالي نفذه شعراء الإغريق عملياً وصاغه أرسطو في قالبه النظري، لأنه يتمشى وطبيعة العقل الإغريقى المحب للدقة والتنظيم والوضوح.

سادساً: احترام التقاليد. ويبدو أن هذه النزعة هي التي أوحت إلى الشاعر والناقد المشهور ت. س. اليوت بفكرة مقاله الذي اقتبس منذ قليل، والذي يعالج مشكلة التراث والموهبة الفردية [1]. فقد نظر الإغريق - كما نظر اليوت أيضاً - إلى التقاليد نظرتهم إلى شيء بالغ القيمة. وكان هدف الأديب الإغريقي أن يفيد أكبر إفادة من التقاليد. وكان يرى أن الخروج عليها لذات الخروج ليس خطأ فقط، بل هو حمق لأن الأصالة - وهي الهدف - لا تكون مطلقاً بالخروج على التقاليد. فالأصالة خاصية من خصائص العقل تكشف عن نفسها عند تناول موضوع جديد، ولم يكن هناك شاعر أكثر تمسكاً بالتقاليد من «ميلتون» ومع ذلك فهو يكشف عن أصالته بطريقته الفريدة. إن أعاظم الشعراء هم أولئك الذين أفادوا أكبر إفادة من التقاليد، ولا يعني ذلك أن كل شاعر قادر على اتباع التقاليد بالطريقة الصحيحة. فقد ينجي اتباع التقاليد الأديب العادي من السقوط في هوة الفشل؛ ولكنه لا ينقذه من الإنحدار إلى الركود والبرود وفقدان القدرة على الإثارة.

---

(١) انظر الصفحات ٣٣ - ٢٥ من هذا البحث.

لقد تمسك الكلاسيكيون المحدثون بالتقاليد الأدبية أيما تمسك فكان تمسكهم هذا سبباً في خلود العظماء منهم. أما المتطامنون فقد تورطوا في المثالب المذكورة منذ قليل، وكان تورطهم هذا هو الدافع الرئيسي لقيام الثورة الرومانتيكية في أواخر القرن الثامن عشر.

سابعاً: النزعة الإنسانية؛ وهي خاصية من خصائص الروح الإغريقية ظهر أثرها في كل ما أنتجه الفكر الإغريقي من علم وفلسفة وفن، بشكل يميز الإغريق عن غيرهم من الشعوب، ففي الوقت الذي كانت فيه الشعوب الأخرى منهمكة في تأمل الإله أو قوى ما وراء الطبيعة أو القوى الطبيعية خيرة كانت أو شريرة، اتخذ الإغريق من الإنسان موضوعاً لاهتمامهم، فجعلوه موضوع تأملهم ودراستهم وتناولوا كل موضوع آخر من زاوية علاقته بالإنسان، ولهذا قالوا: إن الإنسان هو المقياس الذي يقاس به كل شيء آخر في الكون. إن قوى ما وراء الطبيعة والغيبيات تزداد ظهوراً في أدب أية أمة بمقدار ما يوغل ذلك الأدب في الماضي.

أما بالنسبة للإغريق فإن آلهتهم تكتسي ثوباً إنسانياً في الأدب الإغريقي يكاد يلغي البعد بينها وبين الإنسان. ولقد قيل إن الآلهة عند هومير بشر، والبشر آلهة. ولقد كان من مظاهر التركيز على الإنسان في الأدب الإغريقي عدم وجود أوصاف للطبيعة لذاتها أو لأي سلطان لها على عقول الشعراء. وإذا كان هناك تناول للطبيعة فإنما يأتي ذلك من خلال علاقتها بالإنسان. ولقد انتقلت هذه النزعة إلى إيطاليا ومنها إلى بقية الأقطار الأوربية في عصر النهضة فكانت واحدة من أهم تلك السمات التي ورثها عصر النهضة عن العصر القديم. غير أن هذه النزعة كثيراً ما أصابتها بعض الانحرافات منذ عصر النهضة، فبعد أن كان قيمة خلقية عند الإغريق تحكم كغيرها من القيم، بمبدأ القصد الذي سبقت الإشارة إليه، فلا يكون طغيان من بعض الاتجاهات على البعض الآخر، أصبحت منذ عصر النهضة تقوم أحياناً على إشباع رغبات الإنسان المادية دون قيد، إلى حد الطغيان على بعض الحاجات الروحية[1].

---

(١) راجع هذه الخصائص بشكل أكثر تفصيلاً عند:
J.A.K. Thomson, The classical Background of English Literature, (London, 1950), pp. 20 - 37.

والتراث القديم الذي يمتاز بهذه الخصائص اثيني الموطن، إزدهر في أثينا ثم أشع منها إلى بقية مدن اليونان والمستعمرات الإغريقية خارج بلاد اليونان. وقد ظل منذ نشأته إغريقياً خالصاً تقريباً، لم تؤثر الثقافات الأجنبية فيه إلا قليلاً، ولم يكن من شأن هذا القليل أن يقوى على طمس بعض الخصائص السابقة أو تعديلها. وقد بقيت له طبيعته الإغريقية هذه إلى القرن الرابع ق.م. حين ظهر الإسكندر المقدوني فكان ظهوره بمثابة الحد الذي يفصل التراث الإغريقي، الخالص قبله عن التراث الهيلليني بعده. فقد ترتب على فتوح الإسكندر التي امتدت لتشمل الأقطار الواقعة فيما بين مارسيليا غرباً والبنجاب شرقاً، وفيما بين الدانوب شمالاً والسودان جنوباً، أن انتشرت الثقافة الإغريقية في كل هذه البلاد بعد أن كانت قاصرة على بلاد اليونان، وإن اختلطت بالثقافات المحلية للشعوب المقهورة وتفاعلت معها. ولم تكن النتيجة اصطباغ الثقافات المحلية في البلاد المفتوحة بالصبغة الإغريقية فحسب، بل تعدت ذلك إلى تأثر الثقافة الإغريقية بتلك الثقافات المحلية، ففقدت بذلك نقاءها الإغريقي الذي كان لها قبل ظهور الإسكندر. ولهذا سمى الباحثون تلك الثقافة الإغريقية التي ظلت بعد ظهور الإسكندر باسم الثقافة الهيللينية، تمييزاً لها عن الثقافة الإغريقية قبل ظهوره. ولقد كان من أهم العوامل التي ساعدت على استمرار هذه الثقافة الهيللينية في الشرق قيام دول إغريقية فيه بعد موت الإسكندر. وقد عمر بعض هذه الدول زماناً. أما في الغرب فلم تسر الأمور على نفس الوتيرة. فقد كانت هناك قوة جديدة آخذة في النمو ولما يمض وقت طويل على وفاة الإسكندر. وكانت هذه القوة روما التي لم يأت القرن الثالث قبل الميلاد، إلا وقد حطمت قوة قرطاجنة واستولت على أغلب إيطاليا وصقلية وسردينيا وأسبانيا. ولقد وضع هذا التوسع الامبراطورية الرومانية وجهاً لوجه أمام عالم الثقافة الإغريقية. إذ اتصل بها الرومان في موطنها الأصلي حيث كانت لا تزال محتفظة بقدر كبير من نقائها الأول، ومن هنا جاء ذلك الاختلاف الكبير بين اتصال الشرق بالثقافة الإغريقية وبين اتصال الغرب بهذه الثقافة.

أما اتصال الشرق بالتراث الإغريقي فسيأتي المكان المناسب للحديث عنه

فيما بعد. وأما اتصال أوربا - وبخاصة أوربا الغربية - بهذا التراث فقد كان من أهم نتائجه أن أصبح للرومان أدبهم الخاص بعد أن لم يكن لهم شيء يمكن أن يسمى بهذا الإسم. هذا هو الأدب اللاتيني الذي نشأ تحت تأثير الأدب الإغريقي، فاكتسب خصائصه واستعار أنماطه الرئيسية وطرق تعبيره واستوحى إتجاهاته ومثله العليا. لقد اتبع الرومان الإغريق في كل فنون الشعر، فالملاحم اللاتينية صيغت على نمط الملاحم الإغريقية حتى إن الكتب الستة الأولى من «الانياد» لفيرجل ترتكز على أساس متين من «الأليادة» لهومير، وإن الكتب الستة الأخيرة منها ترتكز على أساس متين من «الأنياد» لهومير أيضاً. ويمكن أن يقال نفس الشيء بالنسبة للمسرحية، فالمآسي اللاتينية مستوحاة من المآسي الإغريقية. فقد قلد أوائل الشعراء المأساويين من الرومان أعلام شعراء المأساة عند الإغريق مثل «أسكيلوس» و «سوفوكليس» و «يوريبيدس». أما مآسي «سينيكا» الشاعر المأساوي الروماني الذي كان له أكبر الأثر في تطور المأساة الأوربية منذ عصر النهضة فقد كانت تقليداً للمآسي الإغريقية التي كتبت في العصر الإسكندري، وفي الكوميديا قلد «يلوتوس» الإغريق إلى حد كبير وقلدهم «ترنس»، تقليداً كاملاً. ولقد أخذ «أوفيد» عنوان «المسخ» من «بارتينيوس» ولعله أخذ أكثر مادتها من نفس الشاعر أيضاً. ولقد كانت المدائح اللاتينية نسجاً على منوال المدائح الإغريقية، وكذلك كانت الرعويات اللاتينية بالنسبة لنظيراتها الإغريقية. بل إن الشعر اللاتيني أخذ عن الشعر الإغريقي عروضه وأسماء بحوره وكل ما يتصل بذلك من مصطلحات، بما في ذلك إسم «الشاعر» نفسه. والإضافة الرومانية الأصيلة الوحيدة إلى التراث الشعري القديم تتمثل في شعر «الهجاء الإجتماعي» Satire ، وهكذا صح قول هوراس المشهور: «لقد جعلت اليونان الأسيرة من آسريها المنبهرين أسرى لها وشذبت مظاهر الخشونة في اللاتينية [1]»، بهذا النوع من العلاقة بين الأدبين الإغريقي واللاتيني أصبح الأدب اللاتيني طريقاً انتقل الأدب الإغريقي - بل التراث الإغريقي - من خلاله إلى أوربا التي كانت جزءاً من الأمبراطورية الرومانية. غير أن هذه الوساطة التي قام بها الأدب اللاتيني بين

(١) J.Churton Collins. Greek Influence on english literature (London, 1910), pp.54-55.

الأدب الإغـريقي والآداب الأوربية الحـديثـة ينبغي أن لا تقلل من أهميتـه، فقـد كانت له مع ذلك مميزاته الخاصة التي كان من أبرزها مسحته البلاغية الـواضحة، فقـد كانت البـلاغة الجيـدة زينة الأدب الـلاتيني كما كـانت البلاغـة الرديئـة عيبه ونقصه. وقد استتبع هذا الإهتمام بالبـلاغة إهتـماماً بـالشكل بصفـة عامـة، ولهذا فليس صحيحاً ما يقـال من أن الرومـان لم تنقصهم المادة وإنمـا كان ينقصهم الفن لأن، الإغـريق - لا الرومـان - هم الذين كـان لديهم دائـماً ما يقـولون. غـير أن الشكل في الأدب هو الذي يبقى، وأولئك الأعلام من شعراء الرومان إنما يدينـون بخلودهم للشكل لا للمادة أو المضمون. . . ومن هنا يتبين أن دور الأدب اللاتيني لم يكن مجرد وساطة، فبالإضافة إلى تلك الوساطة التي كانت هنـاك إضافـات لاتينية خـالصة. وبـذلك لم يعـد ذلك الـتراث الذي انتقـل إلى أوروبا الغـربيـة في عصر النهضة تراثاً إغريقياً خالصاً وإنما كان تراثاً إغريقياً - لاتينياً أو تراثاً كـلاسيكياً كـما يسمى في أغلب الأحيان.

والتطور التاريخي لهذا التراث من شأنه أن يكشف عن طبيعة تركيبـه وأوجه تأثيره. فقد كانت الأمبراطورية الرومـانية مـزدوجة اللغـة. فالإغـريقية كـانت لغة الحياة الرفيعة يقرؤها الرومان ويكتبون بها ويتحدث بها أبناء الـطبقة العليـا منهم، أي أنها كانت تحتل وضعاً شبيهاً بوضع اللغة الفرنسية في القرن التاسع عشر. غير أن اللاتينية بقيت مع ذلك جنباً إلى جنب مع الإغريقية، وأصبحت اللغتان تعبران عن تـراث ثقافي واحـد هو الـتراث الكـلاسيكي. وكـان انقسـام الأمـبراطـوريـة الرومانية سنة ٣٦٤م إلى دولة شرقية ودولة غربية إيذاناً ببدء اختلاف تطور التراث الكلاسيكي في كل من الـدولتين. وكـان من مظاهـر هذا الإختـلاف أن أصبحت اللغة الإغريقية لغة الدولة الرومانية الشرقية وحدها، وإن أصبحت الـلاتينية لغـة للدولة الرومانية الغربية. وزاد من هذا الإختلاف إنقسام الكنيسة سنـة ١٠٥٤م، حـين طـرد البـابـا بـطريـرك القسـطنـطينيـة من الكنيسـة، وحكم عـلى المـذهب الأرثوذكسي كله بالهرطقة. وكان من نتائج هذا الخـلاف أن نهبت جيوش الحـرب الصليبيـة الرابعـة مدينـة القسطنـطينية، ممثلة في عملهـا هذا الكنيسـة الرومـانيـة الكاثوليكية. ولقد ظلت اللغة الإغريقية لغة الثقـافة والفكـر في الدولـة الرومـانية

الشرقية حتى الفتح التركي سنة ١٤٥٣م، ثم بدأت تتخذ شكلاً أحط من شكلها الذي كان لها، وبقي لها هذا الشكل الجديد حتى الآن. أما في الأمبراطورية الغربية فقد نسيت الإغريقية في وقت مبكر جداً، كما نسيت الثقافة الإغريقية نفسها خلال العصور المظلمة، فيما عدا بقايا من هذه الثقافة تسربت إلى أوروبا الغربية من خلال مسارب عربية ويهودية. ولم ترجع الثقافة الإغريقية إلى غرب أوروبا إلا في القرون الوسطى، بل وعلى أثر الفتح التركي للقسطنطينية حين هرب كثير من رجال الفكر والفن إلى غرب أوروبا.

أما اللغة اللاتينية فقد كان مصيرها مختلفاً. فقد كتب لهذه اللغة البقاء والاستمرار عبر العصور المظلمة من خلال مسارب كثيرة لعل أهمها الكنيسة الكاثوليكية، حيث اتخذت اللاتينية شكلاً بسيطاً من العامية، لكي تكون مفهومة لدى الجمهور الذي كان يرتاد الكنيسة. وكانت لاتينية الكنيسة هذه هي أساس اللغات الأوروبية الحديثة السبع التي ترجع إلى أصل لاتيني. فبسقوط الدولة الرومانية الغربية وقيام الدويلات على أنقاضها أصبح لكل بلد لهجته اللاتينية الخاصة التي نمت بعد ذلك لتصبح واحدة من اللغات الأوروبية الحديثة المنحدرة من أصل لاتيني. أما الكنيسة فقد بقيت لها لاتينيتها التي كانت في طريقها لأن تصبح لغة ميتة. وهذا يعني أن اللغة اللاتينية التي تطورت عنها اللغات الأوروبية الحديثة لم تكن هي اللاتينية الأدبية التي كتب بها فيرجيل وشيشرون وغيرهما، بل كانت اللغة القريبة من العامية التي كانت تستخدمها الكنيسة. ومع ذلك فقد وجدت اللاتينية الأدبية هذه ملاذاً في الكنيسة. فقد بقيت هذه اللغة في المخطوطات التي كانت تعمر بها الكنائس والأديرة والتي كان بعضها يدرس لأغراض تربوية. ولقد عملت الكنيسة من ناحية أخرى على استمرار اللاتينية الأدبية باحتفاظها بالفلسفة الإغريقية التي كانت أساساً لبناء اللاهوت المسيحي، واحتفاظها أيضاً بالقانون الروماني الذي بقي أساساً لحكومة الكنيسة حتى بعد سقوط الدولة الرومانية الغربية. وهكذا كانت اللغة اللاتينية هي لغة الثقافة والعلم والأدب والدين في كل أوروبا الغربية على امتداد العصور المظلمة والقرون

الوسطى، بل لقد بقيت لها بعض المعاقل في عصر النهضة والعصر الحديث. أما اللغة الإغريقية فقد ظلت ميداناً مغلقاً بالنسبة لأوروبا الغربية وكثيراً ما كان الكتّاب في العصور الوسطى ممن يكتبون اللاتينية كتابة صحيحة وجميلة يتوقفون عندما تواجههم عبارة إغريقية في كتاب ما فينقلون سلسلة من الكلام الركيك غير المفهوم، أو يكتفون بتسجيل العبارة التقليدية المشهورة: «إغريقي لا يقرأ». لقد أتيح للاتينية نوع من الإتصال التاريخي من أوروبا القديمة إلى العصر الحاضر، وهو اتصال على بعده لا انقطاع فيه. أما الإغريقية فقد انقطعت انقطاعاً يكاد يكون تاماً خلال العصور المظلمة[1]. ولقد كان لهذا الاتصال اللغوي اللاتيني آثار أدبية واسعة ستتبين بعد قليل.

* * *

ولكن هذا الاتصال اللغوي لم يصحبه اتصال ثقافي بل كانت هناك فترة طويلة من الانقطاع بالنسبة للثقافة طوال العصور المظلمة. ففي هذه الفترة لم تكن الشعوب الأوروبية تزيد شيئاً عن الشعوب المتخلفة الآن. ولولا وجود الإتصال اللغوي لما استطاعت هذه الشعوب اكتشاف التراث القديم، ولاتخذ تطور الأدب في أوروبا اتجاهاً يختلف كل الاختلاف عن اتجاهه الذي نراه الآن. ويكشف هذا عن صحة ما يقال من أن المسرحية - كغيرها من كثير من الأجناس الأدبية - نشأت نشأة جديدة في القرون الوسطى. ولقد كانت هذه النشأة الجديدة دينية كما كانت النشأة الأولى عند الإغريق. فالكنيسة التي حاربت المسرحية في أوائل العصور المظلمة باعتبارها مظهراً من مظاهر الحياة الوثنية غيرت موقفها منها مع بداية القرون الوسطى، فأصبح في شعائر الكنيسة نفسها وفي طقوسها ما يشبه المسرحية. وكانت العناصر المسرحية تزداد وضوحاً في شعائر الكنيسة في المناسبات الخاصة مثل عيد الميلاد وعيد القيامة[2]. وهكذا ظهرت تحت رعاية الكنيسة تلك

(١) Gilbert Highet, The Classical Tradition, Greek and Roman influences on Western Literature, (Fourth Printing, 1959), p.p.13-14

(٢) B.Ifor Evans, A Short History of English Drama, (London 1950), pp.14.15.

الأشكال المسرحية الدينية المعروفة، وهي على التوالي مسرحية المعجزات، ومسرحية الأخلاق، والفاصل المسرحي. ولكن هذه الأشكال المسرحية الدينية وغيرها ما كانت لتتطور إلى المأساة والملهاة اللتين ظهرتا في عصر النهضة، لولا التراث المسرحي القديم الذي اكتشفته أوروبا خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر. ذلك أن النصوص المسرحية التي لا تزال باقية من ذلك العصر تدل على أن المأساة بالذات قفزت قفزة مفاجئة واسعة فيما بين سنتي ١٥٣٠ - ١٥٨٠[1] مما يدل على أن ذلك لم يحدث إلّا نتيجة لتدخل تأثير جديد لم يكن موجوداً من قبل، ولا يمكن أن يكون لهذا التأثير مصدر إلّا المسرحية الكلاسيكية. ومعنى ذلك أن المسرحية الأوروبية تدين بنشأتها إلى عاملين أساسيين: أولهما الكنيسة التي ساعدت على ظهور ألوان من التمثيل الديني في الوقت الذي لم يكن فيه للمسرحية باعتبارها نصاً أدبياً وجود خارج الكنيسة، وثانيهما التراث المسرحي الكلاسيكي الذي يرجع إليه الفضل في تطوير هذه الألوان التمثيلية الدينية لتصبح مآسي وملاهي بالمعنى الحديث. ويمكن أن نلاحظ هنا ما سبقت الإشارة إليه من قبل وهو أن هذين العنصرين من عناصر التراث الثقافي الأوروبي - أي التراث الكلاسيكي والدين المسيحي - لم يعملا ممتزجين، وإنما أحدث كل منهما تأثيره بمعزل عن الآخر، وهذه ظاهرة استمرت بعد عصر النهضة وبقيت حتى الآن. ومن اليسير أن تدرك بعد هذا أي العاملين كان أعمق أثراً في تطوير المسرحية الحديثة. فقد بقيت المسرحيات الدينية طوال القرون الوسطى تتحرك في مجال محدود من حيث اختيار الموضوعات، ولم تكن هناك مسارح معدة لأدائها، وإنما كانت تؤدى في الكنيسة أو قصور الملوك والنبلاء، وكان الذين يؤدون الأدوار المختلفة فيها من رجال الدين أحياناً ومن الممثلين المتجولين أحياناً أخرى، وهؤلاء لم يكن ينظر إليهم بالاحترام الذي يوفر الاهتمام بعملهم. وكان رجال الدين يمثلون بأزيائهم الدينية، أما الممثلون الجائلون فكانوا يمثلون بثياب أشبه ما تكون بثياب المهرجين. ولكن أوجه النقص هذه ذهبت جميعاً تحت تأثير المسرحية الكلاسيكية، فكان تأثيرها على المسرح الأوروبي في عصر

---

(١) Ibid,p.25.

النهضة هو العامل الرئيسي في نشأة المسرحية الحديثة. ومن الممكن الكشف عما تدين به المسرحية الحديثة الكلاسيكية في النقاط التالية:

أولاً: مفهوم المسرحية باعتبارها فناً. فلقد كان الممثلون في القرون الوسطى إما من الهواة أو من الممثلين المتجولين من أصحاب المستوى الثقافي والاجتماعي المتواضع، ولم يكن التمثيل نفسه في ذلك الوقت ينظر إليه باعتباره «عملاً» أو «مهنة». لقد كانت المسرحية في القرون الوسطى فناً أرستقراطياً بدأ حياته في قصور الأمراء الإيطاليين، ومنها انتقل إلى قصور الملوك وبيوت النبلاء وكبريات المدارس والكليات في كل أنحاء أوروبا. وكان الجمهور الذي تكتب له المسرحية في ذلك الوقت على معرفة بالثقافة الإغريقية الرومانية. وقد شكلت هذه المعرفة مستوى نقدياً معيناً جعل من المستحيل أن يستمر إنتاج المهازل الفجة والمشاهد الدينية الساذجة التي كانت تعرض على الناس بعد أن اكتشفت المسرحية الكلاسيكية ذات المستوى الرفيع. فقد كان لا بد للناس في ذلك الوقت من أن يقارنوا بين مسرحياتهم والمسرحية الكلاسيكية، وكان من النتائج الحتمية لهذه المقارنة أن تتساوى المسرحية في ذلك الوقت - أو على الأقل أن تحاول أن تتساوى - مع المسرحية الكلاسيكية، لا من حيث خصائصها الفنية فقط، بل ومن حيث قيمتها أيضاً، وأن ينظر الناس إلى الشاعر المسرحي كما كان ينظر إليه القدماء على أنه معلم ومشرع.

ثانياً: تحول المسرحية إلى جنس من الأجناس الأدبية. فمن خصائص التراث الأدبي الكلاسيكي - كما سبق - نقاء الأجناس الأدبية، ووضوح الحدود التي تفصل ما بين كل جنس منها والأجناس الأخرى. ولقد اهتم أرسطو اهتماماً خاصاً ببيان الفروق التي تفصل بين الأجناس الأدبية التي تحدث عنها. غير أن هذه النظرية التحديدية الواضحة لم يكن لها وجود في العصور الوسطى، إلى حد أنه لم يكن يفرق في ذلك الوقت بين الشعر القصصي والشعر التمثيلي. وهذا الغموض في تحديد الأجناس الأدبية، الذي يعتبر خاصة من خصائص الحياة الأدبية في القرون الوسطى كان هو السبب في حرمان كثير من الأعمال الأدبية التي

ظهرت في ذلك العصر من الشكل المحدد الواضح. ولقد عانت المسرحية من ذلك كثيراً، فلم يكن لها شكل محدد طوال القرون الوسطى، ولم يحدث أن كان للمسرحية شكل واضح ثابت إلاّ منذ بداية القرن السادس عشر. وقد تم ذلك بنتيجة التجربة، والإنتقاء، والإقتباس، والتقليد للنماذج المسرحية الكلاسيكية. وبذلك استطاع الباحثون والنقاد تحديد أجناس أدبية مسرحية كل منها له مفهوم واضح يعبر عنه باصطلاح محدد ثابت مثل المأساة والملهاة وما إلى ذلك من المصطلحات التي ورث العصر الحديث أكثرها عن عصر النهضة. وقد كان هذا التحديد لمفاهيم الأجناس الأدبية قائماً على إدراك الخصائص الفنية والجمالية لكل جنس، وليس معنى ذلك أن المسرحية الأوروبية اكتملت في عصر النهضة باقتباسها من المسرحية الكلاسيكية وتقليدها إياها. فالذي حدث نتيجة لهذا الإقتباس وهذا التقليد إنما هو ظهور مفهوم جديد للمسرحية يستمد أكثر خصائصه من مفهوم المسرحية الكلاسيكية. أما مرحلة النضج فقد جاءت نتيجة امتزاج هذا المفهوم بروح كل شعب من الشعوب الأوروبية، بحيث أصبحت المسرحية تعبيراً صادقاً عن هذا الروح. وكان من الطبيعي نتيجة لذلك أن تكون للمسرحية في كل بلد أوروبي خصائص تميزها عنها في بقية البلدان. فبعد محاولات كثيرة في إيطاليا اكتملت المسرحية في شكل الأوبرا التي كانت محاولة جادة مدروسة لبعث المأساة الإغريقية من جديد. وبعد محاولات كثيرة فاشلة مرت بها المسرحية في فرنسا استوت على سوقها في القرن السابع عشر في مآسي كورني وراسين وملاهي موليير. أما في انجلترا وإسبانيا فقد كان هناك هضم وتمثل للمسرحية الكلاسيكية وإضافة من لدن الخيال المحلي غيرت من خصائصها وروحها وتقاليدها بما يتناسب وطبيعة الشعب في كل من البلدين، وقد كانت النتيجة الرائعة لهذا المزج بين القديم والمعاصر مسرحيات لوب دي فيجا في إسبانيا ومسرحيات شكسبير في انجلترا.

ثالثاً: قواعد تصميم المسرح والإنتاج المسرحي. فلم تكن هناك مسارح مخصصة لعرض المسرحيات في القرون الوسطى، بل كانت المسرحيات تمثل في أماكن مؤقتة ومبانٍ أقيمت لأغراض أخرى غير التمثيل. فقد كانت المسرحيات

الدينية تمثل في الكنائس والأديرة. أما المسرحيات غير الدينية فكانت تمثل في قصور الأمراء والنبلاء والملوك وفي كبريات المدارس. ولكن الأمر تغير منذ اكتشاف المسرحية الكلاسيكية. فقد كان هناك عاملان دفعا الناس إلى إقامة المسارح. الأول ازدياد عدد المشاهدين نتيجة لانتشار الثقافة وارتقاء مستوى المسرحيات في عصر النهضة، والثاني الحرص على تهيئة جو كلاسيكي للمسرحيات التي كانت تعتمد اعتماداً كبيراً على المسرحية الإغريقية. ولهذا أقيم أول مسرح في أوروبا بعد سقوط روما في عصر النهضة. ولم تكن هناك فكرة واضحة محددة عن تصميم المسرح حتى نشر كتاب للمهندس المعماري الروماني «فيتروفيوس» لأول مرة سنة ١٤٨٤ وفيه وصف دقيق للمسارح القديمة. فأعان ذلك على توضيح الفكرة عن المسرح في الأذهان، وحدا بالمعماريين وغيرهم من المهتمين بالمسرح إلى ان يحاولوا إخراج المسارح الرائعة التي وصفها هذا المؤلف إلى حيز التنفيذ. ولكن هذه المشكلة لم تحل دفعة واحدة، فقد ظلت تواجه المشتغلين بالمسرح حتى بعد أن تقدم عصر النهضة. ولقد كانت المسارح في عصر شكسبير مثلاً وسطاً بين المسرح الكلاسيكي وأفنية الخانات التي كانت تستخدم مسارح في القرون الوسطى. أما المسرح الحديث الذي يستوحي المسرح الكلاسيكي في كثير من خصائصه فلم يتحقق على ما يبدو إلاّ في أواخر القرن السادس عشر. وقد توافرت في هذا المسرح المستلزمات الضرورية للأداء المسرحي، فاختلف بذلك عن أماكن العرض التي عرفت في القرون الوسطى وعصر النهضة.

ولقد كان من نتائج التركيز على المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر أن صممت المسارح الحديثة في كل أنحاء العالم تقريباً على أساس من خصائصه الرئيسية. فالمدرج على هيئة نصف دائرة، والقوس فوق المسرح والعمودان على كلا الجانبين وغير ذلك من الأكاليل والأقنعة وتماثيل لكبار الممثلين والكتاب المسرحيين والستائر الفاخرة والدرج والبهو في مدخل المسرح كل ذلك أخذه المسرح الحديث من المسرح الكلاسيكي.

رابعاً: تركيب المسرحية. فكثير من خصائص المسرحية الحديثة مأخوذ من

المسرحية الكلاسيكية، ومن هذه الخصائص الطول الذي لم يعد يتجاوز ساعتين أو ثلاث ساعات يستغرقها عرض المسرحية. وهذا الطول هو نفس الطول الذي كان للمسرحية الكلاسيكية. أما مسرحيات القرون الوسطى فقد كان بعضها بالغ القصر في حين كان بعضها الآخر - كمسرحيات المعجزات مثلاً - بالغ الطول، بحيث يستغرق عرضه على المسرح يوماً كاملاً. ومن تلك الخصائص تقسيم المسرحية إلى فصول ثلاثة أو أربعة أو خمسة متساوية في الطول، وقد أصبحت الفصول الخمسة أكثر شيوعاً في عصر النهضة. وفكرة تقسيم المسرحية إلى فصول مستوحاة على كل حال من خصائص المسرحية الكلاسيكية. فقد قسم الإغريق المسرحية إلى أجزاء تفصل بين كل جزء منها والآخر قصيدة غنائية تنشدها الجوقة كما سبقت الإشارة إلى ذلك. والجوقة نفسها من الخصائص الإغريقية، فقد كان لها دور بالغ الأهمية في المسرح الإغريقي الذي لم يزد فيه عدد الممثلين عن ثلاثة. وقد أصبح للجوقة دورها منذ عصر النهضة، ولا تزال تقوم ببعض الأدوار الهامة في المسرحيات المعاصرة. وتعتبر الحبكة في المسرحيات الحديثة من العناصر الإغريقية الأصل، بمعنى أن تكون للمسرحية قصة يرتبط تطورها بعدد من الشخصيات، وتتضمن القصة نوعاً من الصراع الباعث على التوتر والاستثارة، ويتطور هذا الصراع نحو نهايته على أسس معينة بحيث ترتبط نتيجة الصراع بمقدماته نوعاً من الارتباط[1].

كان للانقسام اللغوي بين الدولتين الرومانيتين وسيادة الاغريقية في الدولة الشرقية واللاتينية في الدولة الغربية آثار بعيدة المدى في تطور الأدب الأوروبي. وكان من أهم هذه الآثار بالنسبة للمسرحية أن مترجمي عصر النهضة أهملوا الشعراء المسرحيين الاغريق بشكل ملحوظ، فنادراً ما ترجم «إسكيلوس» أو «أريستوفانس» إلى لغة حديثة. أما «سوفوكليس» و«يوربيدس» فقد ترجما ترجمات سيئة غير كاملة. أما الملاهي الرومانية ومآسي «سينيكا» بالذات فقد لقيت اهتماماً

(١) راجع هذه الخصائص بشكل أكثر تفصيلاً عند:

J.A.K. Thomson, The Classical Background of English Literature, (London, 1950), pp. 20 - 37.

أكثر مما لقيت المسرحيات الاغريقية بكثير، ولهذا كان لـه من التأثـير على المسرحيـة الأوروبية في عصر النهضة أكثر مما كان لأي مؤلف آخر.

كـان «سينيكـا»[1] قـد درس المسرحيـة الاغـريقيـة وبخـاصـة مـآسي «يوربيدس»، وقد أبقى على الجـوقة التي كـانت من مميزات المسرحيـة الاغريقيـة، غير أنه أخر دورها إلى نهاية فصول المسرحية ولم يسمح لها بالتـداخل مـع المسرحية ذاتها. وقد أبقى «سينيكا» على شيء من شكل المسرحية الاغـريقية، ولـو أن روح المسرحية الاغريقية لم يعد لها وجود في أعماله. ويرجع ذلـك إلى أن منشأ المسرحيـة الاغريقية كـان دينياً وأن هـذا المنشأ الـديني كان يتحكم فيـما يرد في المسرحيـة من أحاديث. أما عند «سينيكا» فإن هذا الـطابع الـديني يختفي تمامـاً وتبقى الأحـاديث الـطويلة في مسرحياتـه مقطوعـة الصلة بغرضهـا الأصلي. ولقـد أبقى - فيما أبقى عليـه من عناصر المسرحيـة الاغريقيـة وخصائصهـا - على الـرسـول الـذي كـان يستخدم في المسرحية الاغريقية للكشف عن جوانب من العمل المسرحي حـدثت بعيداً عن المسرح، وظلت مجهولة بالنسبة للمشاهـدين، غير أن «سينيكـا» أضفى على أحاديث مثل هذا الرسول طابعاً قصصيـاً لا طابعـاً دراميـاً. أمـا فيما يتصـل بموضوعات مسرحياته فقد كانت إغريقية أيضاً إلا أنه استبدل بالرهبة التي تميزت بها المسرحيات الاغريقية عنصر الرعب الذي تميزت به مسرحياته.

ويوجد في المسرحيات الاغريقية كما هو معروف نوع من الحتمية يفوق إرادة الشخصيات ويتحكم في تطور العمل، وهو أشبه ما يكون بالقضاء والقدر. ولقـد زاد ذلك من الإحساس بالعنصر المأساوي في هذه المسرحيات. أما «سينيكـا» فقد

---

(١) ولد الفيلسوف والشاعر سينيكا في قرطبة بأسبانية قبيل بداية التاريخ الميلادي بسنـوات قليلة وكان مؤدبا للأمبراطور نيرون وهو لا يزال صغيراً ثم أصبح أحد كبـار مستشاريـه حين صـار امبراطـوراً وكان يجهد في كبح جماح نزوات الامبراطور. ومع ذلـك فقد أغضى عن بعض جـرائم الامبراطـور وأثرى ثراء طائلاً في بلاطه واتهم بالاشتراك في مؤامـرة بيزو فـأمره أن يقتـل نفسه ففعـل بشجاعـة روائية فائقـة لأنه كـان من ممثلي هـذه المدرسـة الفلسفية، المعـروفة بـاسم: Scoicismوقد كتب في فلسفة الأخلاق كما خلف تسع مآس شعرية بأسلوب بلاغي مزخرف وهذا النوع من المآسي عـرف باسمه وكانت وفاة سينيكا سنة ٦٥م.

استبدل بالعنصر المأساوي عنصر الانتقام الشخصي باعتباره الدافع الرئيسي وراء العمل المسرحي. وعلى الرغم من أن بعض المسرحيات الاغريقية تظهر فيها الأشباح فان «سينيكا» استخدم الشبح في مسرحياته استخداماً جديداً حين اظهره وكأنه شخصية من شخصيات المسرحية. أما لغته فقد كانت بلاغية مزخرفة وكان هو - نتيجة لمذهبه الفلسفي - مولعاً بالأحاديث ذات الطابع الخلقي.

هذه أهم خصائص مآسي «سينيكا» التي كان لها من التأثير على تطور المأساة في الآداب الأوروبية الحديثة ما لم يكن لإنتاج أي شاعر مأساوي آخر، إغريقياً كان أو رومانياً. وقد يبدو غريباً أن يكون لهذا الشاعر اللاتيني من الأثر على تطور المأساة الحديثة ما ليس لأعلام شعراء المأساة من الاغريق مثله. ولكن ذلك يرجع إلى أسباب سبقت الإشارة إلى شيء منها. فمن ذلك صعوبة اللغة الاغريقية بالنسبة للأوروبيين الغربيين، مما جعل مسرحيات شعراء اليونان بعيدة عن متناول أيديهم. ومن ذلك أن تقاليد القرون الوسطى كانت لا تزال قوية الأثر في عصر النهضة. ولهذا وجد الشعراء المسرحيون في ذلك العصر متعة خاصة في الفقرات ذات الطابع الخلقي التي زخرت بها مسرحيات «سينيكا». وأخيراً فقد كان تركيز «سينيكا» على عنصر الرعب في مآسيه يتمشى وروح عصر النهضة حيث كان العنف والموت من المناظر المعتادة في حياة الناس العادية والسياسية على السواء[1].

وعلى الرغم من شهرة «سينيكا» واتساع دائرة تأثيره في عصر النهضة بالنسبة للمسرحية، فقد كانت هناك مجموعة من شعراء التراث الكلاسيكي بقيت أعمالهم ليكون لها تأثيرها في نفس الميدان جنباً إلى جنب مع مسرحيات «سينيكا» التسع وكان من أهم هؤلاء:

(أ) من الشعراء المأساويين الاغريق في القرن الخامس ق. م:
اسكيلوس وقد بقى من مآسيه سبع.
سوفوكليس وقد بقي من مآسيه سبع أيضاً.

---

(١) B.Ifor Evans, A Short History of English Drama, (op.cit),pp.25-26.

يوريبيدس وقد بقي من مآسيه تسع عشرة.

(ب) شاعر ملهاوي من نفس الفترة هو:

أريستوفانس وقد بقي من ملاهيه إحدى عشرة.

(ج) شاعران ملهاويان لاتينيان اقتبسا مادتها وشخصياتها وأسلوبها مما كتبه الشاعر الأثيني «ميناندر» وغيره من شعراء الاغريق في القرن الرابع والثالث، ممن لم يبق لأعمالهم أثر. وهذان هما:

بلوتوس وقد بقي من ملاهيه عشرون.

تيرينس وقد بقي من ملاهيه ست[1].

وإذا كان لا بد من ترتيب هذه الأعمال المسرحية حسب ما كان لها من تأثير في المسرحية الحديثة فإننا نجد الأثر الأكبر في مجال المأساة للشاعر «سينيكا» كما مر. أما في مجال الملهاة فالتأثير الأكبر كان للشاعرين «بلوتوس» و «تيرينس»، وبعد هؤلاء الشعراء الرومان، يأتي دور الشعراء الاغريق من أمثال «سوفوكليس». أما «اسكيلوس» فلم يكن له كبير أثر نظراً لصعوبة لغته نسبياً.

***

ولقد تأثر شكسبير بهذا التراث الكلاسيكي إلى حد كبير، بل لعله كان أبلغ قلم عبر عن روح التراث. ولقد تأثر بالإضافة إلى ذلك بثقافة القرون الوسطى، وإن كان تأثره بهذه الثقافة لا يعدل تأثره بالتراث الكلاسيكي. وبالإضافة إلى تأثر شكسبير بالشاعر اللاتيني «سينيكا»، كما تأثر به غيره من شعراء عصر النهضة، فإن تأثر شكسبير بالجانب الروماني من التراث الكلاسيكي يفوق بكثير تأثره بالجانب الاغريقي من هذا التراث، ويتجلى عمق تأثره بالجانب الروماني في النقاط التالية:

أولاً: أن صورة روما في ذهنه كانت أوضح بكثير من صور اليونان، مع استثناء وحيد وهو تلك المجموعة من الأساطير الاغريقية التي وصلت العالم

(١) Gilbert Highet, The classical Tradition (op.cit.,) 127-131.

الحديث عن طريق روما. ويشهد لذلك اعتماده الواضح في مسرحياته الرومانية على تراجم الشخصيات الرومانية التي كتب عنها بلوتارخ وإهماله تراجم الشخصيات الإغريقية التي كتب عنها والموجودة في نفس المرجع. وفي إحدى مسرحياته الإغريقية وهي مسرحية «تيمون الأثيني» لا توجد إلا ثلاثة أسماء إغريقية، أما بقية أسماء شخصيات المسرحية فرومانية. وصورة أثينا في ذهن شكسبير بعيدة، إلى حد كبير، عن الحقيقة، فهو يتصور لأثينا مجلس شيوخ على غرار مجلس الشيوخ الروماني مما يدل على أن صورة روما الجمهورية طغت على صورة أثينا في ذهنه، أما مسرحياته الرومانية فتعرض صورة صادقة لروما لا في مجموعها فقط، بل في أدق تفاصيلها في كثير من الأحيان.

ثانياً: أن روح المأساة عنده رومانية أكثر منها إغريقية. فمن المعروف أن الإغريق هم الذين أوجدوا المأساة، ولولاهم لما تطورت بالصورة التي تطورت بها في الآداب الحديثة، بل لما وجدت المأساة في هذه الآداب جملة. وعلى الرغم من أن خصائص المأساة، الإغريقية وصلت عصر النهضة من خلال مآسي «سينيكا» بصفة أساسية، فإن بعض شعراء المأساة في عصر النهضة كان لهم من المعرفة باللغة الإغريقية ما أتاح لهم الرجوع أحياناً إلى «سوفوكليس» و«يوريبيدس»، ولكن شكسبير لم تكن له هذه المعرفة باللغة الإغريقية، فكانت مآسي «سينيكا» بالنسبة له النافذة الوحيدة التي يطل من خلالها على المأساة الإغريقية، وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت في مسرحياته تلك الخصائص، التي ذكرت منذ قليل على أنها مميزات لمآسي «سينيكا»، بشكل واضح.

ثالثاً: أن لغته الشعرية تعتمد على اللاتينية بشكل واضح ولا تكاد تعتمد على الإغريقية. فهو لا يستخدم من الكلمات الإغريقية إلا أقل القليل الذي يظن أنه كان من الذيوع في الأوساط الثقافية بحيث لا تتطلب معرفته إلماماً بالإغريقية. ولكنه يستخدم عدداً من الكلمات والعبارات اللاتينية، كما يستخدم كثيراً من الكلمات الإنجليزية ذات الاشتقاق اللاتيني بطريقة تنم عن معرفته بأصولها اللاتينية. ولقد قيل عن شكسبير إنه لم يعرف إلا قليلا من اللاتينية وأقل من

القليـل من الإغريقيـة، أما معـرفته بـالفرنسيـة والإيطاليـة فقد كـانت أحسن من معرفته باللاتينية والإغريقية جميعاً[1].

ويبدو أن اللغات الأجنبية لم تلعب دوراً خطيراً فيما يتصـل بمادة مسرحيـات شكسبير، ذلك أنه بصفة عـامة رجـل كتب. وفي الحالات التي اعتمـد فيها عـلى مـراجع أجنبيـة كان يستخـدم ترجمـاتها لا نصـوصهـا الأصليـة. غـير أن طـريقـة استخدام شكسبير لمراجعه تختلف عـما هو مـألوف، ذلـك أنه بخيـال الفنان كـان يستخـرج من بضع صفحـات ما لا يستخـرج غيره من عـديـد المجلدات. وفيـما يتصل بمعلوماته الكلاسيكية، فلقد عرف ثلاثـة من المؤلفين الكـلاسيكيين معـرفة جيدة، وعرف مؤلفاً رابعاً معرفة جـزئية، وعـرف عدداً غـير هؤلاء الأربعة معـرفة سطحية جداً تقوم على القراءة المتناثرة غير المنظمة. أما الثلاثة الذين عرفهم معرفة جيدة فهم «أوفيد» و«سينيكا» و«بلوتارخ» فقـد أغنى هؤلاء الثلاثـة عقله واستثاروا خياله إلى أبعد حد، وأمـا المؤلف الذي عـرفه معـرفة جـزئية فهـو «بلوتوس» الذي أمده بمادة إحدى مسرحياتـه. وأعانه في بعض مسرحياتـه الأخرى. وأمـا المؤلفون الآخرون الذين عرفهم معرفة غير منظمة والذين أمدوه ببعض القصص و الأفكار والأوجه البلاغية فكثيرون، ويمثلهم خير تمثيل الشاعراللاتيني «فيرجيل».

عـرف شكسبير أوفيـد وهو لا يـزال تلميذاً في المـدرسة حيث كلف ببعض نصـوصه منـه. ثم قرأه بعـد أن ترك المـدرسة في أصله الـلاتيني تـارة وفي تـرجمـة جولدينج لقصصه الشعرية المعـروفة بعنـوان «المسخ». وقـد انتفع شكسبير بهذا الشاعر في كل مسرحياته تقريباً، حتى قال عنه أحـد معاصريه إنه تجسد لأوفيـد. وقـد استـوحى أول عمـل مسرحي لـه وهـو «فينـوس وأدونيس» من أسـطورتـين إغريقيتين وجدهما في «المسخ» وفي كثير من مسـرحياتـه الأولى توجـد اقتباسـات صريحـة من أوفيد. كـما أن بعض الأسماء في بعض مسرحيـاته لا تـوجد إلا عنـد أوفيد . ويعتمد شكسبير على مؤلف آخر لأوفيد بعنـوان «فن الحب» فاقتبس منـه في مسرحيـة «روميـو وجـولييت» وأنـطق إحـدى شخصيـات مسرحيـة «تـرويض

(١) Gilbert Highet, The Classical Tradition, (op.cit.) pp.197-199.

الشرسة» بأنه كتابه المفضل، وفي مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» صور شكسبير شخصية كليوباترا على مثال شخصية «ديدو» ملكة قرطاجة كما صورها أوفيد[1].

أما «سينيكا» فيظهر تأثيره على شكسبير في شكل مسرحياته لا في مادتها . فمن «سينيكا» أخذ شكسبير تلك الجبرية المتشائمة التي تبدو في مسرحياته، والتي تختلف في طبيعتها عن الحتمية الإغريقية في خلوها من العنصر الإلهي. فليس في مسرحيات شكسبير ما يشعر بأن العالم محكوم بقوة عادلة، اللهم إلا فيما يلاقيه المسيئون من شر يمكن أن يرتبط بإساءاتهم ارتباط النتيجة بالسبب، فكثيراً ما تتحدث الشخصيات في مسرحياته عن القدر الذي لا يرحم، أو تشكو من الإنسانية التي لا تستحق الحياة وغير ذلك من ألوان التشاؤم الذي وجده شكسبير في فلسفة «سينيكا» التشاؤمية الرواقية، ويبدو أثر هذه الفلسفة التشاؤمية في عدم المبالاة الذي يبديه أبطال مسرحياته بالأحداث ومقابلتهم الموت في شجاعة نادرة. ولهذا فكثيراً ما نجد أفصح فقرات المسرحية من مسرحياته على الإطلاق تلك التي تجري على لسان البطل في ساعات موته. ويبدو أثر هذه الفلسفة كذلك في ثورات الغضب الجامحة التي تستولي على شخصيات مسرحياته والتي تقترب أحياناً من الجنون. ويقال أيضاً إن الأبطال الانطوائيين المكتئبين في مسرحيات شكسبير والذين يختلفون كل الاختلاف عن أبطال المآسي الإغريقية إنما استوحاهم من مسرحيات «سينيكا»[2].

وثالث هؤلاء المؤلفين - وربما أحبهم إلى شكسبير - بلوتارخ المؤلف الإغريقي الذي ترجم لمجموعة من عظماء اليونان والرومان. ولقد وجد كتابه الذي يضم هذه التراجم طريقه إلى أوروبا الغربية سنة ١٥٥٩، من خلال ترجمة فرنسية قام بها «جاك أميوت». وقد قام سير توماس وورث بنقل هذه الترجمة إلى الإنجليزية سنة ١٥٧٩ . ومن هذه الترجمة الإنجليزية كان لـ «بلوتارخ» من الأثر على شكسبير ما يفوق تأثير أي مؤلف آخر. غير أن تأثير بلوتارخ على شكسبير

---

(١) Gilbert Highet, (op.cit.), p.205.

(٢) Ibid, p.207.

يختلف عن تأثير كل من «أوفيد» و«سينيكا»، من حيث إنه كان قاصراً على مجموعة معينة من مسرحيات شكسبير ، وهي المسرحيات الرومانية الست، وقليل من مسرحياته الإغريقية. وعلى الرغم من أن بلوتارخ لم يكن مؤرخاً عظيماً وأن ورث لم يكن مترجما دقيقا، وأن شكسبير لم يكن مقتبساً مقتصداً، فإن نتيجة اعتماده على بلوتارخ كانت رائعة، وعلى الرغم من أن بلوتارخ لم يكن له تأثير على شكل مسرحيات شكسبير بحكم كونه مؤرخاً لاكاتباً مسرحياً، فإن تأثيره لم يقتصر مطلقاً على تزويد شكسبير بموضوعات مسرحياته ومادتها، بل تعدى ذلك إلى إمداده بوجهة النظر إلى الأحداث وربط بعضها ببعض وتحديد خصائص الشخصيات ونزعاتها ذات التأثير على تطور الأحداث، وبالإضافة إلى ذلك فإن بلوتارخ فتح عالماً جديداً أمام خيال شكسبير الخصب، عالم التاريخ الجاد بدلاً من عالم الأسطورة الذي شغله من قبل. ولهذا فان «يوليوس قيصر»، وهي أولى مسرحياته الرومانية، تعتبر نقطة تحول في حياة شكسبير باعتباره شاعراً مسرحياً[1].

ولقد عرف شكسبير ، بالإضافة إلى هؤلاء الثلاثة، شاعر الملهاة الروماني «بلوتوس»، فأخذ عنه حبكة مسرحيته «ملهاة الأخطاء» وأضاف إليها إضافات أعلت من قيمتها من الناحية الفنية. تتلخص القصة التي حكاها «بلوتوس» في أن توأمين انفصل كل منهما عن الآخر وهما لا يزالان طفلين، وشبا على غير معرفة من أي منهما بالآخر. ثم التقيا فجأة في مدينة يقطنها أحدهما مع زوجته والثاني غريب عنها. وقد مثلت الأحداث المترتبة على الخلط ثم التعرف موضوعاً جيداً لملهاة «بلوتوس». ولكن شكسبير أضاف إلى القصة وحسنها، وغير من أسماء شخصياتها، ومن المكان الذي وقعت فيه أحداثها، فجعل للتوأمين خادمين توأمين أيضاً، مضيفاً بذلك تعقيدات إلى التعقيد الأصلي. وجعل الأخ الغريب يحب زوجة أخيه. وجعل قصة انفصال التوأمين أكثر إثارة. وبعض هذه الإضافات من عند شكسبير وبعضها الآخر استمده من مصادر أخرى. كأخذه فكرة الخادمين التوأمين مثلا من مسرحية أخرى لنفس الشاعر عنوانها «أمفتريون»[2].

---

(١) Gilbert Highet, (op.cit.), p.211.

(٢) Ibid, p. 214.

وهنـاك مجموعـة من المؤلفين عـرفهم شكسبير معـرفة جـزئية لا تقـوم عـلى دراسة، فأمده كل منهم ببعض المعلومات الجزئية المتناثرة. وقد عرف هؤلاء غالبـاً أثنـاء دراسته، فعلقت بـذهنه بعض نصـوص منهم، ولكن أحـداً منهم لم يؤثـر في تفكـيره تأثيـراً عميقاً. وهـذا ما يفسر مـواطن الإتفـاق بينـه وبـين بعض المؤلفـين الكـلاسيكيين الـذين لا يعرف عنـه أنه درسهم دراسـة موسعـة. فمن هؤلاء مثلاً «فيرجيل» الذي لم يقرأ له من ملحمته إلاّ الكتب الأولى التي كـانت تمثل جـزءاً من المنهـج المدرسي في ذلـك الوقت. ولهـذا يفـترض أن وصف سقـوط «طـرواده» في «لوكريس» و«هاملت» مأخـوذ بصفة عـامة من روايـة «إيناس» لنفس المـوضوع في «الإنياد»[1].

وبالإضافة إلى هذه المصـادر استخدم شكسبـير مجموعـة أخرى من الكتب التاريخية والعلمية، أفاد منها إفادة محـدودة إذا ما قيست بـالمراجـع المذكـورة آنفاً. وإلى هذه المجموعة من الكتب التاريخيـة والعلمية يمكن إرجـاع كثير من الفقـرات المتناثرة في مسرحياته.

لقـد عاش شكسبير في عصر النهضة ذلـك العصر الذي امتـاز بالـطمـوح العقلي والتعلق بالثقافة الكلاسيكية. ولقد تلقى الجزء الأقل من ثقافته القديمة عن طريق الكتب، وتلقى الجزء الأكبر منها خلال اختلاطه ببعض معاصريه ممن كانـوا أوسع معرفة بها. ولقد أحب شكسبير الثقـافة الكـلاسيكية واستـوحاهـا وظهرت آثارها واضحة في إنتاجه. وبالإضافة إلى ذلك فقد كان للمسيحية آثـار في كتابـاته ولكنها لا تعادل آثار الثقافة القديمة. ولعل ذلك يرجع من ناحية إلى أن الخصائص الضرورية للمأسـاة إنما تـرجع إلى الثقـافة الكـلاسيكية، ومن نـاحية ثـانية إلى أن المسيحية والثقافة الكلاسيكية ظلا عنصرين منفصلين في التراث الأوروبي لم يمتزجا مطلقاً. إن عظمة شكسبـير لا ترجـع إلى المادة الأدبيـة التي استمدهـا من تراثـه، وإنما ترجع إلى تمثله لهذا التراث ونجاحه في التعبير عن اتجاهاته العقلية والروحية، إنه لم ينقل فيكرر وإنما تمثل فخلق وابتكر وجاء كلامه أصدق تمثيـل لأصداء تـراثه الذي عاش فيه.

---

(1) Gilbert Highet, (op. cit.), pp. 216-217.

الفصل الثاني
المصادر

يخترع بعض الكتّاب المسرحيين قصص ما يكتبون من مسرحيات، ويقتبس أكثرهم مثل هذه القصص من المصادر التاريخية أو الأدبية. وليس هناك مجال للمفاضلة بين الاختراع والاقتباس بحيث يطرى الاختراع فيوصف بالأصالة، وينتقص الاقتباس فيوصم بالتكرار. فالقصة بالنسبة للمسرحية بمنزلة الهيكل العظمي في الجسم الإنساني، أما فلسفة الكاتب وأفكاره ومشاعره ونظراته الخاصة إلى الحياة من خلال موضوعه فهي بمنزلة اللحم الذي يكسو هذا الهيكل. فعلى الرغم من أن الجسم لا يقوم إلاّ بالهيكل فإن اللحم هو الذي يحمل نبض الحياة وتظهر فيه الملامح والخصائص المميزة التي تعطي الكل صفته الشخصية. إن كثيراً من الموضوعات تداولتها أقلام الكتّاب على مر العصور، كل منهم يضمنها من المعاني والأفكار ووجهات النظر ما يبرزها في خصائص جديدة كل الجدة تضمن لها صفة الأصالة. فأساطير «أوديب» و«پروميثيورس» و«دون جوان» و«فاوست» تناولها كبار الكتاب من العصر الإغريقي إلى الآن دون أن ينظر النقد إلى اللاحق على أنه عالة على السابق، لأن لكل وجهة نظر ومنهجاً في الحبكة وتصوير الشخصيات وتحديد المواقف، مما يضفي على عمله الأدبي ذلك الطابع الشخصي الذي يميزه عن كل عمل آخر في نفس الموضوع.

وشكسبير في مسرحيته «أنطونيو وكليوباترا» مقتبس غير مخترع، فقد اعتمد على عدد من المصادر التاريخية والأعمال الأدبية التي تناولت الموضوع قبله ولكن

اعتماد «شكسبير» على المؤرخ الإغريقي «بلوتارخ» كانت له شهرته الخاصة، حتى تورط البعض في خطأ الاعتقاد أن شكسبير لم يصنع أكثر من نظم الترجمة الانجليزية لهذا المصدر التاريخي، والواقع أنه بالرغم من أن اعتماد شكسبير على هذا المصدر أوضح من أن يناقش فإن ت. س. اليوت عبر تعبيراً موفقاً عن طبيعة هذا الاعتماد حين قال: «لقد أخذ شكسبير من بلوتارخ قدراً من التاريخ الجوهري أكبر مما استطاع أكثر الناس أن يأخذوا من المتحف البريطاني كله[1]». ومما يعين على فهم هذه العبارة على وجهها الصحيح أن نعرف أنها وردت ضمن مقاله المشهور «التراث والموهبة الفردية» الذي سبقت الإشارة إليه. ويعين على هذا الفهم الصحيح أيضاً أن نلاحظ أنه يستخدم «التاريخ الجوهري» دون المادة التاريخية مثلاً. والعبارة في ضوء هاتين الملاحظتين تعني أن شكسبير أفاد من بلوتارخ ـ كيفاً لا كماً بالطبع - أكثر مما أفاد أكثر الناس من كل ما في المتحف البريطاني من مصادر تاريخية. والإفادة شيء يختلف عن المادة المقتبسة، لأنها تقوم على إدراك القارىء فحوى ما يقرأ والوقوف على باطنه، وفتح مغاليق أسراره وفهم روحه، وبذلك يكون له موقف إيجابي مما يقرأ وهذا موقف يختلف كل الاختلاف عن موقف من يقرأ لينقل. فالموقف الأول قائم على الأصالة، والموقف الثاني قائم على التكرار، ولقد كان موقف شكسبير من بلوتارخ موقف المدرك لكل ما يقرأ والعارف ببواطنه والفاهم لروحه.

ويعتبر بلوتارخ أهم مرجع في التاريخ الروماني لمن يريد أن يعالج هذا التاريخ معالجة درامية. والمنافس الممكن الوحيد له في هذا الصدد - وهو «سيتوتيوس» - أضيق منه مدى في الشخصيات، فلا يتناول إلاّ الإثني عشر قيصراً الأول، أي من يوليوس إلى درميتيان[2]. وهو بالرغم من وضوح قصصه تنقصه خصوبة بلوتارخ وقدرته على التعمق ، فقد ظهرت تقاليد الأدب المسرحي الإغريقي العريقة في تصويره للشخصيات. ويبدو أن شكسبير اهتم اهتماماً خاصاً في كل مسرحياته التاريخية المتأخرة بمشكلة رسم الشخصيات. وقد اعتمد

(١) T.S. Eliot, Selected Essays,(op cit), P. 17.

(٢) Shakespeare's Plutarch edi by T.J.B. Spencer, Penguin Books, 1964, P. 11.

في المسرحيات التي تناولت تاريخ انجلترا بصفة أساسية على «هولينشيد» الذي زوده بالمادة التاريخية، دون أن يزوده لا بطريقة تناول الموضوع ولا بخصائص الشخصيات، وهذا أمر طبيعي بالنسبة لمصدر تاريخي مكتوب على طريقة الحوليات. وفي الوقت الذي كان فيه شكسبير ينتقل من مسرحية «هنري الخامس» إلى مسرحية «هاملت» باحثاً عن مصادر أكثر فائدة في رسم الشخصيات، بدأت كتب الطبقات تحل عنده محل الحوليات، فلم يجد خيراً من بلوتارخ لتحقيق هذا الغرض. ربما يكون شكسبير قد أدرك ضعف طريقة بلوتارخ في ترتيب كتابه بوضع ترجمة شخصية رومانية إزاء ترجمة كل شخصية إغريقية، على أساس من الموازنة بين الشخصيتين، ولكنه مع ذلك أدرك فيما يبدو قيمة بلوتارخ في رسم الشخصيات عن طريق وضع يده على الملامح ذات الدلالات الخاصة في كل شخصية.

ولكي ندرك قيمة بلوتارخ بالنسبة لشكسبير في رسم الشخصيات يمكن أن نتذكر أن الأدب العالمي في ذلك الوقت كان يختلف اختلافاً كبيراً عما هو عليه الآن. فلم تكن هناك روايات ولا أعمال أدبية يعتبر رسم الشخصيات عنصراً جوهرياً فيها. والواقع أن شكسبير لم يكن وحده الذي قدر المواهب التاريخية والأدبية عند بلوتارخ، فلقد شاركه في ذلك عدد من كبار العقول من أمثال (رابليه) و(منتاي) و(سانت أفريموند) و(مونتسكيو) و(روسو)[1].

ولقد أعجب شكسبير أيضاً بأسلوب سير توماس نورث في ترجمته الانجليزية لبلوتارخ - عن ترجمة أميوت الفرنسية - فاقتبس كثيراً من فقراته وعباراته. وعلى الرغم من أن هذا الاقتباس اعتبر مظهراً من مظاهر إفراط شكسبير في اعتماده على هذا المصدر، فإنه ينبغي أن ينظر إليه بالأحرى باعتباره شيئاً يعلي من قيمة نورث دون أن ينتقص من قيمة شكسبير، ذلك أن اعتماده على بلوتارخ ونورث لم يكن في أول عهده بالكتابة المسرحية، وإنما جاء بعد أن اكتملت

---

(١) Shakespeare's plutarch (op. cit.) pp. 12 - 13.

قدراته وظهرت حصائد عبقريته. ولكن مما يؤخذ على شكسبير حقيقة اعتماده على بعض الفقرات متوسطة الجودة في ترجمة نورث[١].

ولم يكن اعتماد شكسبير على بلوتارخ على درجة سواء في كل مسرحياته الرومانية. ففي أول هذه المسرحيات - وهي يوليوس قيصر - استخدم بالنسبة لبلوتارخ نفس الطريقة نسبياً التي كان يستخدمها بالنسبة لـ(هولينشيد) وهي اقتباس القصة أو هيكل الموضوع. فهو لا يأخذ من ترجمة قيصر في بلوتارخ إلاّ الصفحات القليلة الأخيرة منها، وهي الصفحات التي تروي اغتياله والاضطرابات التي تلت جنازته، ثم قصة (فيلبي) والشبح الذي ظهر لـ (بروتوس). ولكن شكسبير يكسو هذا الهيكل ويملأ فراغاته بمادة أخذها من ترجمات شخصيات أخرى في بلوتارخ نفسه، أهمها ترجمة (بروتوس) وترجمة (أنطونيو) وخاصة الجزء الأول من هذه الترجمة. ولعل غموض شخصية قيصر في هذه المسرحية يرجع إلى محاولة شكسبير التوفيق بين هذه الصورة التي رسمها له بلوتارخ والصورة العامة التي ارتسمت لقيصر في أذهان معاصري شكسبير. لقد اقتبس شكسبير في هذه المسرحية قدراً كبيراً جداً من ترجمات (بروتوس) و(پورشيا) و(كاسيوس) و(أنطونيو) في بلوتارخ أكثر بكثير مما اقتبس من ترجمة حياة (قيصر) نفسه في هذا المرجع. وعلى أي حال فإن الشبه بين المسرحية وبلوتارخ قريب، وقد اتخذ هذا دليلاً على أنها لم تكن من تأليف شعراء متعددين كما ادعى البعض[٢].

أما بالنسبة لمسرحية (أنطونيو وكليوباترا) فعلى الرغم من أنه لا يبدأ الاقتباس من بلوتارخ من أول ترجمة حياة أنطونيو، بل عندما تبدأ رواية آخر أخطاء أنطونيو وأبشعها جميعاً - كما يقول بلوتارخ قاصداً حبه كليوباترا - فإنه ابتداء من هذه النقطة يسير مع مصدره خطوة خطوة تقريباً، لا من حيث المادة فقط بل ومن حيث الأسلوب أيضاً. ومن هنا ظهر الرأي المشهور القائل باعتماد

(١) Shakespear's plutarch (op.cit.) p13

(٢) A Companion to Shakespeare Studies, edi. by H. Granville Barker and G. B. Harrison (Cambridge University Press, 1959), d. 231.

شكسبير في هذه المسرحية على بلوتارخ فيما يتصل بالمادة وعلى توماس نورث فيما يتصل بالأسلوب.

ولعل السبب في زيادة اعتماد شكسبير على هذا المصدر في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» عن اعتماده عليه في مسرحية «يوليوس قيصر» أن فهم شكسبير للموقف والشخصيات كان أوضح، لأن شخصيتي أنطونيو وأوكتافيوس كانتا قريبتين من الشخصيات البارزة التي اهتم بها عصر شكسبير وعرفها. فأنطونيو لم يختلف كثيراً عن بعض القادة المغامرين في العصر الاليزابيثي، وأوكتافيوس لم يكن بعيد الشبه بملك مثل هنري السابع. في حين أن الحماس للنظام الجمهوري الذي كان يملأ نفس «بروتوس» وغيره من الشخصيات في مسرحية «يوليوس قيصر» لم يكن قريباً من تصور ذهن عاش في نظام ملكي عريق كذهن شكسبير [1]. لهذا اعتمد شكسبير اعتماداً كبيراً على مادة بلوتارخ، وعلى أسلوب نورث في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» ولكن هذا ينبغي أن لا يؤخذ على أن شكسبير لم يصنع أكثر من نظم ما وجده مكتوباً أمامه بلغة انجليزية رفيعة. فلقد كان لشكسبير دور حيوي يتمثل في عمل ذلك الخيال المحلق الذي يبعث روحاً جديداً في كل ما يمس، والذي يقرأ النثر المرسل ذا الحقائق الواضحة المجردة في ترجمة «نورث» ثم يرى هذه الحقائق في يد شكسبير تبدأ في التوهج بحرارة المشاعر والانفعالات من خلال كلمات تجلجل بالموسيقى، يرى كيف تكون مهمة الشاعر العظيم، ويدرك أنه حتى في الاقتباس أو الإعتماد على المصادر يوجد فرق كبير بين الخلق والتكرار. يقول «بلوتارخ» واصفاً حياة البذخ التي عاشها أنطونيو وكليوباترا معاً: «ذلك أنهما جعلا فيما بينهما ترتيباً أسمياه Animetobian (أي حياة لا تقارن بها أو تناظرها حياة أخرى) مؤداه أن يستضيف كل منهما الآخر بالتناوب وبتكاليف تتجاوز كل حد وكل عقل». فصاغ شكسبير فكرة البذخ هذه في الأبيات التالية:

---

(١) A. New Clarendan Shakespeare, Antony and Cleopatra,edi, by R.E.C Houghtan (Oxford, 1962), p.17.

إن نبل الحياة أن نصنع هكذا، حينما يستطيع مثل هذا الثنائي المؤتلف
ومثل هذين الزوجين أن يصنعاه،
وهو ما أتعهد، تحت طائلة ألم العقوبة،
أن لا يعرف العالم له مثيلاً،
إننا بلا نظير.

ففرق ما بين الفقرتين لا يحتاج إلى توضيح، ويكشف في نفس الوقت عن طبيعة اعتماد شكسبير على مادة بلوتارخ وعلى أسلوب نورث.

* * *

لقد اعتمد شكسبير على مصدره الرئيسي هذا اعتماد المتحرر لا اعتماد من يستعبده النص الموجود أمامه، وأدلة هذا التحرر كثيرة. من ذلك مثلاً: أنه يبدأ الاقتباس من ترجمة حياة أنطونيو في بلوتارخ من نقطة معينة - كما سبق - وهي عند بداية تورط أنطونيو في حب كليوباترا. ومع ذلك فقد كانت عيناه بصيرتان بما يمكن أن يفيده من مادة سابقة على هذه النقطة التي بدأ عندها، فيرجع إلى فقرتين قبل هذه النقطة. أولاهما تلك الفقرة التي يقارن فيها بين بذخ أنطونيو في ذلك الوقت وقدرته قبل ذلك على احتمال المشاق. وهي مأخوذة من رواية بلوتارخ لإحدى حملات أنطونيو في إيطاليا. وثانيتهما فقرة يشرح فيها شكسبير أول لقاء بين انطونيو وكليوباترا. فكلتا الفقرتين تتناولان أحداثاً وقعت قبل الجزء الذي اعتمد عليه من بلوتارخ في هذه المسرحية. وترد الفقرة الأولى من بلوتارخ كما يلي:

«ثم أرسل «هيرسيوس» و«بنسا» اللذين كانا قنصلين في ذلك الوقت لطرد أنطونيو من إيطاليا. وقد ذهب هذان القنصلان مع قيصر للقاء أنطونيو الذي كان يحاصر مدينة «مودنا» وهناك هزموه في المعركة، ولكن القنصلين خرا صريعين. وقد لقي أنطونيو بعد هذه الهزيمة كثيراً من المتاعب. ولكن أقسى هذه المتاعب وأشدها وقعاً عليه كانت المجاعة. ومع ذلك فقد كان لديه من قوة الاحتمال ما كان يمكنه من التغلب بالصبر على أشق المتاعب. فبقدر ما كان ثقل الحمل كانت قوة الاحتمال عنده. لقد كان من الأمثلة الرائعة بالنسبة للجند أن يروا أنطونيو الذي

نشأ في كل مظاهر الترف والرخاء يشرب ماء البرك ويأكل ثمار النباتات البرية وجذورها. بل لقد روي أنهم في عبورهم جبال الألب أكلوا لحاء الأشجار، وتلك الوحوش التي لم يذق الإنسان لها لحماً من قبل».

ويقول شكسبير:

حينما طردت مرة من «مودنا» حيث ذبحت «هيرسيوس» و«بنسا» القنصلين، وطاردتك على أثر تلك المجاعة التي صارعت ضدها (رغم نشأتك المترفة) بصبر أكثر مما تطيق المخلوقات المتوحشة، لقد شربت بول الخيل وماء البرك الممتزج بالدم الذي تعافه البهائم، لقد ذاق حلقك حينئذ أخبث الثمار البرية على أخشن السياجات النباتية...

نعم لقد فعلت كما يفعل الوعل، حين يغطي الثلج المراعي، فقرضت لحاء الأشجار، ولقد قيل إنك على جبال الألب أكلت لحماً غريباً يموت بعض الناس بالنظر إليه، كل هذا (ومن الإشادة بك أن أتحدث بذلك الآن) احتملته احتمال الجندي، حتى إن وجنتيك لم تترهلا[1]..

والفقرة الثانية يضعها شكسبير على لسان «إينوباربوس» الذي يصف فيها زورق كليوباترا الذي ذهبت به للقاء أنطونيو لأول مرة. والمناسبة الذي يذكر فيها «إينوباريوس» هذه الفقرة هي زواج أنطونيو من «أوكتافيا» أخت «أوكتافيوس قيصر»، بعد أن ترك كليوباترا في مصر، وبدا كما لو كان فراقهما لا رجعة فيه، ويعلق «إينوباريوس» في المسرحية بهذه الفقرة محاولاً أن يكشف عن أن هناك خيوطاً لا تزال تشد أنطونيو إلى كليوباترا بقوة. وهذا سياق جديد وضع شكسبير فيه، هذه الفقرة، فأغناها بدلالات لم تكن لها في الأصل. وبالإضافة إلى ذلك فسوف نجد عند شكسبير تصويراً واضحاً لموقف الجندي غير الرومانتيكي من فتنة كليوباترا لا نجده عند بلوتارخ. وهذه هي الفقرة كما وردت في الأصل:

---

(1) Kenneth Muire. Shakespeare's Sources, (London, 1957),pp.201-202.

«ولهذا فحينما أرسل إليها بالبريد الطائر من كل من أنطونيو نفسه ومن أصدقائها أيضاً استخفت بذلك كل الاستخفاف، وبالغت في الهزء بأنطونيو إلى حد أنها احتقرت أن تذهب للقائه بأية وسيلة غير أن تستقل زورقها في نهر «سيدنوس»، وقد كانت مؤخرة الزورق ذهبية، والأشرعة أرجوانية، والمجاديف فضية، تلك المجاديف التي كانت تضرب الماء على أنغام موسيقى الناي والقيثارة والكمان وغير ذلك من الآلات الموسيقية التي كانوا يعزفون عليها في الزورق. أما بالنسبة لشخصها هي ، فقد اتكأت تحت ظلة منسوجة من الذهب، وازدانت كما لو كانت الآلهة «فينوس» كما ترسم عادة في الصور، وعلى جانبيها غلمان صباح بيض مزدانون على هيئة الإله «كيوبيد» كما يرسمه الرسامون، وفي أيديهم مراوح صغيرة يروحون بها عليها. أما حاشيتها ووصيفاتها فقد ازدان أكثرهن جمالاً على هيئة عرائس البحر وآلهات الفتنة، يمسك بعضهن بالدفة، وأخريات بحبال الزورق الذي كانت تنبعث منه هبات روائح الطيب الزكية التي عطرت الشاطئين الغاصين بأعداد لا حصر لها من الناس، لقد تبع بعضهم الزورق، واندفع بعضهم خارج المدن ليشهد دخولها، حتى أن هذه الجموع آخر الأمر جرى بعضها في أثر بعض فبقي أنطونيو وحده في استقبالها على كرسيه الإمبراطوري في الميدان. وقد جرت على أفواه الناس شائعة مؤداها أن الآلهة «فينوس» جاءت لتعمل مع الإله «باكوس» ما فيه الصالح العام لكل آسيا».

أما عند شكسبير فترد الفقرة على الوجه التالي:

أينوباريوس: سوف أخبرك، لقد كان الزورق الذي جلست فيه، كأنه عرش مصقول يتوهج فوق الماء، وكانت مؤخرته مغطاة بالذهب، وكانت أشرعته أرجوانية، وقد ضمخ طيباً حتى إن النسائم كانت عليلة من حبها إياها، وكانت المجاذيف من فضة..

تضرب على أنغام الناي، فجعلت الماء الذي كانت تدفعه يسابقها.. وكأنه مدله بضرباتها، أما بالنسبة لشخصها فقد كانت تستعصي على وصف، فقد اضطجعت في ظلتها المنسوجة من الذهب. تبدو على صورة

«فينوس» حيث يوفق الوهم عمل الطبيعة، وعلى جانبيها وقف غلمان صباح بـ «غـمازات» كأنهم صـور «كيوبيـد» المبتسمة، بمـراوح عليها صـور طيـور ملونة، بدا كما لو أن هواءها كان يبعث الوهج في الوجنات الرقاق التي كانوا يروحون عليهما كلما أطفأوه اتقد.

أجرينا: ما أندر ذلك بالنسبة لأنطونيو.

أينوباريوس: أما نساؤها فقد كن كالعرائس،

عرائس بحر كثيرات كن في خدمتها

ينحنين إجلالاً لها، وعلى الدفة

كانت غادة في صورة عروس البحر توجه الزورق

وقـد انتفخت الاشرعة الحـريريـة بلمسات من تلك الأيـدي التي كانت في نعـومة الزهر.

والتي وجهت الزورق في خفة، وقد انبعث من الزورق طيب غريب نفذ في أحاسيس الشاطئين المجاورين. .

وقد لفظت المدينة أهلها وألقت بهم إليها. أما أنطونيو الذي كان يجلس على عرشه في الميدان فقد قعد وحده يصفر في الهواء، ولولا خوفه من أن يفتقد لـذهب هو أيضاً ليشاهد كليوباترا ولصنع ما تنكره الطبيعة».

إن الأبيات المعبرة التي يبدأ بها الشاعر هذه الفقرة هي من اختـراعه وليست مقتبسة من بلوتارخ، وهناك إضافات أخرى في وصف الأشرعـة والمجاديف، وهي إضـافات تثـير جواً من البـذخ والحب. فالنسـائم عليلة من الحب، والماء يسـابق المجـاديف تعلقاً بهـا، والأيدي في نعـومة الـزهـور. والغلمان ذوو «الغـمازات» في صورة «كيوبيد»، وهم يروحون على وجنات تزداد اتقاداً كلما زاد ترويحهم عليهـا. وهذه كلها صور ذات قيمة فنيـة عاليـة ترفـع من قيمة هـذه الفقرة عنـد شكسبـير وهي لا تـوجد عنـد بلوتارخ، ومما يكسب الفقرة دلالـة خاصـة وتأثيـراً مضاعفـاً موقعها من المسرحية. فقد جاءت - كما سبق - على لسان «اينوباريـوس» في وقت كان يظن فيـه أن أنطونيـو قد أدار ظهـره لكليوبـاترا بشكـل نهائي. فجاءت هـذه

الفقرة لتذكر بأن سحـر كليوبـاترا لا يـزال يحكم قبضته عـلى أنطونيـو، ولتمهد لما سيحدث بعد قليل من ترك أنطونيو زوجته «أوكتافيا» ورجوعه إلى «كليوبـاترا» من جديد[1].

والشخصية التي جاءت هذه الفقرة عـلى لسانها في المسرحيـة وهي شخصية «اينوباريوس» ليست أقل دلالة على تحرر شكسبير في اعتماده على مصدره الـرئيسي في هـذه المسرحية. فبلوتـارخ لا يذكـر عن هذا الإسم إلا قليلاً، فيقول إنـه كان مـريضاً بـالملاريـا حينما ذهب واستقـل قـارباً ليلحق بمعسكـر قيصر. وقـد أسف أنـطونيو لـذلك أشـد الأسف، ولكنه مـع ذلك أرسـل وراءه بكل متـاعه وخـدمه ورجاله. أما اينوباريوس فقد مات بعد ذلك مباشرة كما لو كان يريد أن يفهمنا أنه ندم على خيانته الصـارخة. وقـد حدث هـذا - بناء عـلى بلوتارخ - قبـل معركـة أكتيـوم. ومن الواضـح أن مـوت اينـوبـاريـوس هنـا كـان بسبب الحمى، ولكن شكسبـير - وقـد أراد أن يجعـل من اينـوبـاريـوس هـذا شخصيـة لهـا دورهـا في المسرحيـة - خالف بلوتـارخ في هاتـين النقطتـين، فلم يجعل اينـوباريوس يهجـر أنطونيو إلا قبيل موته بقليل، أي بعد أن توالت عليه الهزائم، فقد كان لا يزال إلى جـانب أنطونيـو حيث ودع هذا خـدمه، كـما أن شكسبير يـرجع سبب موته إلى شعوره بالحسرة والندم على خيـانته لأنـطونيو لا إلى الحمى[2]. ويبـدو أن شكسبير أحس بالحاجة إلى أن يكون في المسرحية رأي مقابل لرأي «أوكتافيوس» واتبـاعه في كـل من أنطونيـو وكليوبـاترا، يكـون أقرب إلى المـوضوعيـة، ومن شأنـه أن يلقي الضوء على جوانب في هاتين الشخصيتين ما كان لهـا أن تظهـر إلا من خلال مثـل تلك التعليقـات النفاذة التي كـان يلقي بها اينـوباريـوس في المسرحيـة بـين الفينـة والفينـة، فرسم هـذه الشخصية ذات الـدور الهـام في المسرحيـة والتي لا تعـدو أن تكون مجرد اسم عند بلوتارخ[3].

---

(1) Kenneth Muir, Shakespear's Sources, (op.cit.), 1.p.204.

(2) Ibid.(op.cit)1.p.205.

(3) A Companion to Shakespears's Studies, (op. cit.) p. 232.

ومن مظاهر تحرر شكسبير في اعتماده على بلوتارخ أن ما يرويه بلوتارخ على أنه حدث يعرضه شكسبير على أنه يحدث. فمن ذلك مثلاً أن بلوتارخ يروي أن الجنود الذين أرسلهم قيصر وجدوا «تشارميان» تصلح من وضع الجواهر التي كانت كليوباترا تلبسها، أما في المسرحية فإن «تشارميان» تقول ساعة انتحار كليوباترا: «لقد مال تاجك، سوف أقيمه ثم أقوم بدوري». ويذكر بلوتارخ أن كليوباترا وجدت ميتة في أحسن ثيابها، أما في المسرحية فإنها تبدو وهي تستعد للانتحار تلبس أحسن ثيابها. وحينما لا يستطيع شكسبير أن يظهر عملاً من الأعمال المذكورة في بلوتارخ، يجعل شخصية من الشخصيات تشير إلى ما حدث في مناسبة أخرى غير المناسبة المسجلة في بلوتارخ. فمن ذلك أن بلوتارخ يصف ما حدث بعد وقعة «مودنا» في مكانه المناسب من الناحية التاريخية. أما عند شكسبير فإن «أوكتافيوس» هو الذي يشير إلى ذلك، وبعد حدوثه بزمن طويل، على أنه نموذج لحياة أنطونيو الجادة قبل اتصاله بكليوباترا كما سبق. ويطرح شكسبير جانباً من مصدره الأساسي كل ما يراه غير لازم أو غير مناسب لحبكة المسرحية. فهو لا يذكر مثلاً - كما يفعل بلوتارخ - أن كليوباترا تحدثت إلى ممثلي الدول الأجنبية بلغاتهم، أو أنها أظهرت مقدرة في الإدارة والحكم. وهو يضيف من عنده ما يراه ضرورياً من وجهة النظر الشعرية أو الدرامية، إما مستعيناً بفقرات من أماكن أخرى من بلوتارخ نفسه، أو من عنده هو. وهو أخيراً يعرض الأحداث التاريخية بطريقة توحي بقصر المدة الزمنية التي استغرقها حدوثها. فالأحداث التي تناولها في هذه المسرحية يذكرها بلوتارخ على أنها حدثت فيما بين سنتي ٤١ - ٣٠ ق.م. وهذه أطول مدة زمنية تناولها شكسبير في أي من مسرحياته. ولكنه أدرك أن المشاهدين ليس في وسعهم أن يتصوروا فترة على هذا القدر من الطول. ولهذا فإننا حين نصل إلى الجزء الأخير من المسرحية حيث يصبح انطباع الوحدة ضرورياً، فإننا نلاحظ أن الاختصار الذي يقوم به شكسبير لا يتناول السنين فقط، بل يتناول الشهور فيما بين واقعة «أكتيوم» وموت أنطونيو، ويتناول الأيام فيما بين موت أنطونيو وموت كليوباترا[١].

---

(١) A New Clarendon Shakespeare, (op. cit.), po.17-18

وليس هناك ما هو أبلغ دلالة على تحرر شكسبير في اعتماده على بلوتارخ من أنه يستخدم بعض المصادر التاريخية الأخرى في هذه المسرحية نفسها، مما يدل على أن حبكتها لم تكن مجرد نقل من بلوتارخ. فقد أفاد من تاريخ «إبيان»[1]، وبخاصة من الكتاب الخامس الذي يتناول الأحداث التاريخية حتى موت «سيكتوس بومبيوس». فتلك الفقرات من المسرحية التي تشير إلى «لوسيوس» أخي أنطونيو وثورته على نظام الحكم الثلاثي في روما لا يمكن أن تكون مقتبسة من بلوتارخ وحده. ذلك أنه لا يوضح - كما يفعل شكسبير وإبيان - أن «لوسيوس» كانت لديه نزعات جمهورية، ففي مسرحية «أنطونيو و كليوباترا» يرد أنطونيو على اتهام «أوكتافيوس» بالتواطؤ مع «لوسيوس» في ثورته فيقول:

ألم يخرج بالأحرى
على سلطاني بخروجه على سلطانك،
ويوجه سهام الحرب إلى صدري أيضاً لأني أشترك معك في المبدأ؟

فإبيان وحده هو الذي يذكر بشكل صريح أن «لوسيوس» كان يحارب ضد الحكم الثلاثي في روما من أجل إعادة الحكم الجمهوري، وأن «لوسيوس» لم يعلن مطلقاً أنه يحارب باسم أخيه «انطونيو». ولهذا فإن «أنطونيو» على حق حين يدعي في المسرحية أنه يشارك «أوكتافيوس» مبدأه السياسي. ويبين «إبيان» أن «فولفيا» اتخذت من سلوك «أنطونيو» تعلة لاشتراكها في الحرب مع «لوسيوس»، بالرغم من أن دافعها الحقيقي لم يكن إلا الرغبة في إرغام أنطونيو على العودة لإيطاليا وترك «كليوباترا». واختلاف الأهداف بين «لوسيوس» و«فولفيا» في شن الحرب واضح في المسرحية حين يقول «أنطونيو»:

إن أخي لم يستحثني.
مطلقاً بعمله.
وإن «فولفيا»، أشعلت نار الحرب هنا لتخرجني من مصر.

---

(١) مؤرخ إغريقي ولد في الإسكندرية وعاش في روما في النصف الأول من القرن الثاني الميلادي، وقد كتب باللغة الإغريقية عن مختلف الحروب الرومانية أهلية وخارجية منذ أول تاريخها إلى تولي «سيباستيان». ولم يبق من تاريخه هذا إلا بعضه. وقد نشرت له ترجمة انجليزية سنة ١٥٧٨.

ويتحدث بلوتارخ عن غارات «سيكثوس بومبيوس» على إيطاليا باختصـار، أما «إيبيان» فيقدم بعض المعلومات عن أتباعه فيقول:

«إن كل شيء كان مضطرباً خارج إيطاليا، ذلك أن بومبي بمعونـة طريـدي القانون من المواطنين، والذين صودرت أملاكهم، ازداد قوة ومهـابة عـلى السواء، فأولئك الـذين خافـوا على حيـاتهم، أو كانت أمـوالهم قد أخـذت منهم أو لم يحبوا الدولة القائمة، لجأوا جميعاً إليه. . . هذا بالإضافة إلى مجموعة لحقت به من الشبـان الراغبين في الكسب والعمـل دون اهتمام بمن يعملون تحت إمـرته لأن الجميـع من الرومان».

كانت هذه الفقرة من «إيبيان» فيما يبدو مصدراً للفقرة التالية من شكسبير:

إن بومبي الطريد. . .
يزحف، بما خلف له أبوه من أمجاد، زحفاً حثيثاً
إلى قلوب أولئك الذين لم ينتعشوا
في ظل الدولة القائمة، أولئك الذين ينذر عددهم بالخطر.
إن الهدوء، وقد مل الراحة، قد يلجأ
إلى تغيير مستميت. .

فالتشابه في بعض العبارات بين إيبيان وشكسبير في هاتـين الفقرتـين، مع عـدم وجود مثـل هذه التفـاصيل في بلوتـارخ يقطع بـأن إيبيـان كـان هـو مصـدر شكسبـير في هذه الفقرة.

وفي مسرحيـة شكسبير، يبـدو سخط أنطونيـو لاغتيال بـومبي واضحاً، إذ يحكي عنه إيروس، أنه يمشي وحده في الحديقة:
مهدداً ذلك الضابط من ضباطه
الذي قتل بـومبي.
ولا يذكر بلوتارخ شيئاً عن قتل بومبي، أما إيبيان فيقول:

«هناك من يقول أن «بلانكوس» لا «أنطونيو» هو الذي أمر بقتله، لأنه وقـد

كان حاكماً على سوريا كان في حوزته خاتم أنطونيو وكان يكتب الكتب باسمه في الأمور العظام. والبعض يظن أن ذلك إنما تم على علم من أنطونيو بـه خوفـاً من اسم بومبي. أو خوفاً على كليوباترا التي كانت تكن الإعزاز لبومبي الكبير».

فـإيبيان هـو الـذي يـدع - عـلى الأقـل - فـرصـة لـبراءة أنـطونيـو من دم بومبي[1]، وهذه النقاط المشتركة بين «شكسبـير» و«إيبيان»- دون بلوتـارخ - تدل على مدى حرية «شكسبير» في اعتماده على «بلوتارخ».

وهنـاك مجموعـة من المصادر الأدبيـة [2]التي يبدو أن شكسبـير أفاد منهـا في مسرحيته «أنطونيو وكليوباترا». فلم يكن موضوع العلاقة بين أنطونيـو وكليوبـاترا جديداً حينما تناوله شكسبير، فقـد ظهرت بـالفرنسيـة مسرحية للشـاعر «جـودل» بعنوان «كليوباترا أسيرة»، (١٥٥٢)، يقال إنها أول مأساة تستحق هـذا الإسم في اللغـة الفرنسيـة. (كما كانت مسرحية «كـاسبر» بعنـوان «كليوباترا» (١٦٦١) أول مأساة بمعنى الكلمة باللغة الألمانيـة). ثم ظهرت مسرحيـة فرنسيـة أخرى للشـاعر «جارنييه» بعنوان «مارك أنطوان» وهذه المسرحية ترجمتهـا إلى الإنجليزيـة كونتيسـة بيمبروك، أخت فيليب سيدني، ونشرت سنـة ١٥٩٢ . ويبدو أن شكسبـير عرف هذه المسرحية نظراً لكثرة نقاط الإلتقاء بينها وبين «أنطونيو وكليوباترا».

ففي مسرحية «جارنييه» حديث عن زواج أنـطونيو بـأوكتافيـا يجري هكذا، والحديث عن أنطونيو:

الذي تزوج بأوكتافيا توثيقاً لروابط الحب بينهما.

(١) Kenneth Muir, Shakespeare's Sources, (op. cit), 1.p. 207.

(٢) اعتمد شكسبير على بعض المصادر العلمية، فقد أفـاد من بلبني الكبر (٣٢ - ٧٩م) مؤلف كتـاب «التاريخ الطبيعي»والذي كان صديقاً للأمبراطـور «سباستيـان» وقد مـات وهو يـرصد ثـورة بركـان فيزوف التي دمر خـلالها مـدينتي «هيركيـولانيوم» و «بومبي» وقد تـرجم «فيليمون هـولاند» كتـابه المذكور آنفا إلى الانجليزية سنة ١٦٠١ وقد اعتمد عليه شكسبير في بعض المعلومـات العلمية عن مصر في هذه المسرحية وبعض المعلومات الأخرى في غيرها من المسرحيات مثل مسرحية «عطيل».

أي بينه وبين أوكتافيوس قيصر.

وفي مسرحية شكسبير يستخدم أجريبا عبارة مشابهة حين يعرض على أنطونيو الزواج بأوكتافيا فيقول:

لكي ترتبط برباط الحب الدائم
ولتصبحا أخوين، وليرتبط قلباكما
بعروة لا انفصام لها، ليأخذ أنطونيو
أوكتافيا زوجة.

ويتنبأ إينوباربوس في منظر لاحق قائلاً:

سوف تجد أن الرباط الذي يبدو أنه يربط بينهما في صداقة
سوف يكون هو نفس الحبل الذي يشنق به حبهما.

فالفقرتان مشتركتان في أكثر من عبارة أو فكرة، فالرباط والإرتباط والحب والزواج بأوكتافيا كلها مذكورة في الفقرتين معاً.

وفي المنظر الأول من مسرحية «جارنييه» يتحدث أنطونيو إلى نفسه عن تخلصه من كليوباترا قائلاً:

إنك تستخلص نفسك أخيراً منها كما يستخلص
المسحور نفسه من ساحره

ويبدو أن هذين البيتين هما اللذان أوحيا إلى شكسبير بقوله:

لا بد أن أنجو بنفسي من هذه الملكة الساحرة

وتصف الجوقة في مسرحية «جارنييه» فيضان النيل وتذكر «طمى النيل، الطمى الدسم» الذي يخلفه وراءه، وما ينتج عنه من محصول وفير:

مضاعفاً بذلك
من تعب الحاصدين الكادحين الممتع

بقدر ما يتعاظم فيضانه

ويتحدث شكسبير أيضاً عن «طمى النيل» و «غرينه» ويذكر أيضاً أنه بقدر ما يتعاظم الفيضان يكون المحصول أعظم:

بقدر ما يطغى النيل
بقدر ما يجود، وحينما ينحسر، ينثر
الباذر حبه على الطمى والغرين
ويعود بعد قليل ليحصد.

ويلاحظ أن كلاً من «جارنييه» و «شكسبير» يستخدم الإسم اللاتيني للنيل «نايلوس» Nilus مما يزيد من ارتباط كل من الفقرتين بالأخرى.

والأبيات التي ترد عن كليوباترا عند جارنييه والتي منها هذا البيت:

إن عينيها المشعتين شمسان في هذا العالم

يمكن أن تكون مصدر الأبيات التالية عند شكسبير التي ترد على لسان كليوباترا عن أنطونيو:

هاتان العينان القويتان
اللتان توهجتا على الصفوف والجموع في الحروب
وكأنهما عينا إله الحرب، حينما تحدقان وحينما توجهان
نظراتهما جانباً على جبهة لفحتها الشمس

وكذلك الأبيات التي تصف فيها كليوباترا أنطونيو كما رأته في منامها في آخر مناظر مسرحية شكسبير:

لقد كان وجهه كالسموات التي تثبت بها
الشمس والقمر
وقد طوق العالم
بذراعه الأيسر

وفي آخر مسرحية جارنييه، نجد بيتين على لسان كليوباترا تخاطب بهما أنطونيو وهو ميت:

دع فمي يودعك
بألف قبلة، بل بألف ألف أخرى

وكلماتها شبيهة بتلك الكلمات التي جرت على لسان أنطونيو وهو يجود بآخر أنفاسه في مسرحية «شكسبير»:

حتى
أضع على شفتيك القبلة البائسة الأخيرة
من الآلاف الكثيرة من القبلات (١).

وأخيراً يقارن بعض الباحثين بين تلك الفقرة من مسرحية «جارنييه» التي يغمى فيها على كليوباترا ساعة انفصالها عن أطفالها وبين تلك الفقرة في مسرحية «شكسبير» التي يغمى فيها عليها على أثر موت أنطونيو، وفي كل من هاتين الفقرتين تخاطب «كليوباترا» بلقب «مدام»، وإن كانت ظاهرة الإغماء موجودة في مناسبات سابقة عند «شكسبير» بل إن ظاهرة الإغماء معروفة عنها جيداً في هذه المسرحية، حتى ليذكر «إينوباريوس» أنه رآها تموت عدة مرات في مناسبات سابقة. أما لقب «مدام» فكثير التكرر عند شكسبير أيضاً يخاطبها به أنطونيو وغيره من شخصيات المسرحية.

ويقارن البعض كذلك بين قول «جارنييه» على لسان «كليوباترا»:
سأموت الآن تواً
وسأصير من فوري شبحاً هائماً معك
تحت أشجار السرو التي تتردد عليها وحدك
وبين قول «شكسبير» على لسان «أنطونيو»:
وحينما تحط الأرواح فوق الزهور، فإننا معاً ويدي في يدك

(١) Kenneth Muir, Shakespeare's Sources,(op.cit),I,pp.207-209.

سنجعل الأشباح، بطلعتنا المرحة، تتطلع إلينا.
وستحتاج «ديدو»وحبيبها «إينياس» إلى الجيوش فكل مكان سيكون لنا[1].

ومن المحتمل أن يكون « شكسبير » قد رجع إلى مسرحية أخرى في نفس الموضوع وهي مسرحية «كليوباترا» للشاعر الإنجليزي «صاميويل دانيال» المعاصر لشكسبير والتي ظهرت لأول مرة سنة ١٥٩٤، أي قبل ظهور مسرحية «أنطونيو وكليوباترا»، لشكسبير بحوالي اثني عشر عاماً. وتعتبر هذه المسرحية - أي مسرحية دانيال - تكملة لمسرحية «أنطونيو» وهي ترجمة كونتيسة بيمبروك الإنجليزية لمسرحية «مارك أنطوان» للشاعر الفرنسي «جارنييه» تلك الترجمة التي ظهرت سنة ١٥٩٢» [2]. إن هناك عدداً من التفاصيل المشتركة بين مسرحيتي دانيال وشكسبير والتي لا توجد عند «بلوتارخ». ففي الفصل الأول من مسرحيته يؤكد دانيال إصرار «كليوباترا» على الإفلات من قبضة قيصر بوسيلة الإنتحار. وهي تهتم في هذا الموقف بصفة خاصة بفكرة نظر «أوكتافيا» إليها وقد زالت نعمتها:

أنا التي عشت وحكمت ملكة،
أحتقر أن أشتري حياتي بهذا الثمن،
أن أرى أوضع مما أنا،
أتحمل متطامنة أن أمر بما أنا فيه:
فترى روما يدي اللتين كانتا تحملان الصولجان
مشدودتين وراء ظهري، وتحس بالزهو برؤية دموعي.
أن أمر حيث تقف «أوكتافيا»
لترى بؤسي الذي دفع ثمناً لبؤسها.

وفي مسرحية «شكسبير» تخبر «كليوباترا» «أنطونيو» نفس المعاني حين تقول:

(١) Kenneth Muir, (op. cit). I, pp. 207 - 208.

(٢) George Samson, The Concise Cambridge History of English literature, Second Edition (Cambridge 1961), p.290.

إن زوجتك أوكتافيا بعينيها الوديعتين
ورأيها المتزن سوف لا تنال
شرف النظر إلي. .

وفي مكان لاحق أيضاً في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» تقول «كليوباترا» إن قيصر:

يريد أن يهدد حياتي بالويلات،
ولكن يا قيصر، إن هناك الكثير مما لا تستطيعه،
عِد وتملق وهدد بالويل
واستخدم ذكاءك وكل ما أوتيت من قوة،
فعندي يدان وإرادة وأستطيع أن أموت.

فالبيت الأخير، مضافاً إلى الإشارات الكثيرة في مسرحية دانيال إلى «الإرادة»، يمكن أن يكون أساساً لبيت شكسبير:

سوف أعتمد على عزيمتي ويدي.

وكذلك الأبيات الأخيرة من الفصل الرابع:

ليس لدينا من صديق
إلا العزيمة والنهاية البالغة السرعة.

ويتبع «شكسبير» «دانيال» في تفاصيل واقعة الإجتماع بين «قيصر» و «كليوباترا»، وحديثهما عن كنز «كليوباترا» التي أصابت منه شيئاً فأغضب ذلك «قيصر». فعلى الرغم من وجود بعض هذه التفاصيل عند «بلوتارخ» فإن قرب الشبه بين فقرتي «شكسبير» و «دانيال» يرجع إلى اعتماد الأول منهما على الثاني. ففي مسرحية «دانيال»:

يا قيصر يا للمهانة!
أيقف واحد من رعيتي

ليتهمني أمام مولاي بالغش؟
فإذا كنت قد أخذت شيئاً مما تلهو به النساء
فلم يكن (علم الله) من أجلي
أنا المسكينة البائسة التي تفرح
بالزينة التافهة الظاهرة،
فما أخذ إنما أخذته لأسلك به طريقي
إلى رضا «ليفيا» و «أوكتافيا»
حتى يمكن، وقد تعاطفتا معي
أن تتشفعا لديك في شأني . .

أما أبيات شكسبير فهي كما يأتي:

يا قيصر يا لهذا من عار جارح
أن تتفضل بزيارتي هنا
مانحاً تكريمك
لإنسانة بالغة التطامن، وأن يخوض
أحد ضرس في مهاناتي مضيفاً
إليها حقده. قل (يا قيصر الطيب)
إنني استبقيت بعض حاجات النساء
لعباً تافهة، أشياء من انحطاط القيمة
بحيث نحيي به أصدقاءنا الجدد، وقل
إنني قد وضعت جانباً بعض الأشياء الأقيم
من أجل «ليفيا» و «أوكتافيا» لأكسب
شفاعتهما، فهل كان لا بد من أن
يجرحني شخص نشأ في نعمتي؟

فكلمات اللعب والشفاعة واستخدام اسمي «ليفيا» و «أوكتافيا» وبدء الفقرتين بنداء قيصر كل هذه إشارات إلى أن «شكسبير» رأى الفقرة الأولى التي

كتبها «دانيال» وبخاصة لأن بعض هذه الكلمات المشتركة بين الشاعرين لا وجود لها في «بلوتارخ».

ويعبر «دولا بيللا» لـ «أوكتافيا» عن إعجابه «بكليوباترا»، ويرسل إليها خطاباً يفصح فيه عن حبه ويضمنه بعض المعلومات التي هي في حاجة إليها. أما عند «شكسبير» فإن «دولابيللا» يعطي هذه المعلومات لـ «كليوباترا»مشافهة ولكنه لا يعبر عن حبه بطريقة مباشرة. ويبدو أن «شكسبير» تأثر في هذه الفقرة المشتركة بينه وبين «دانيال» بنقطة واحدة عنده وهي قول كليوباترا إنها مدينة لـ «دولابيللا». فعند «دانيال»:

إنني أشكر الرجل من أجل حبه ومن أجل خطابه
فأحدهما يأتي في الوقت المناسب ليحذرني مسبقاً.
أما بالنسبة للآخر، فلا بد من أن أموت مدينة له

أما عند «شكسبير» فهي تقول لـ «دولا بيللا»:

سأبقى مدينة لك.

وتشكو «كليوباترا» في مسرحية «دانيال» من صعوبة الانتحار فتقول:

ولكن ماذا لدي سوى هاتين اليدين المجردتين لأقوم به؟
وهذه الأصابع الضعيفة لم تصنع أطرافها من الحديد،
فلا تستطيع أن تخترق اللحم إذا ما وضعت عليه،
وأنا محرومة من كل وسيلة أخرى.
ولكن لا بد مع ذلك من أن أبحث عن طريقة ووسيلة
لألقاك مهما تكلفت في ذلك.
أيها الموت هل مجيئك الآن من العسر
بحيث لا بد أن أصلي لك وأتوسل إليك وأبحث عنك أيضاً؟
ولكنني سأجدك حيثما كنت
إذ من الذي يستطيع أن يقف في سبيل عقل صمم على الموت؟

فهناك فقرات كثيرة شبيهة بهذه الفقرة في مسرحية «شكسبير» مثل:

سوف أعتمد على عزيمتي ويدي.

ومثل:

هيا، هيا أيتها اليدان

ومثل:

أين أنت أيها الموت
تعال هنا تعال

ومثل:

إن أظافري
أقوى من عيني..

ويصف الرسول في مسرحية «دانيال» كيف أخذت «كليوباترا» زينتها استعداداً للموت فيقول:

تماماً كما كانت حينما استقلت تياراتك البللورية
يا نهر «سيدنوس»، وأبدت ما كان في وسع الأرض أن تبديه.
تماماً كما كانت حينما ذهبت لتلقى حبيبها لأول مرة
تذهب الآن مرة أخرى آخر الأمر لتلقاه
ولكن ذهابها الأول لم يثبت غير عظمتها
أما ذهابها هذا الأخير فيثبت أن حبها لم يستطع أن يعيش بعده

وعند «شكسبير» تعلن كليوباترا إصرارها على الموت بقولها:

إنني ذاهبة مرة أخرى إلى نهر «سيدنوس»
لألقى مارك أنطونيو...

وفي مسرحية «دانيال» تتحدث «كليوباترا» عدة مرات عن سهولة الموت بسم الصلّ:

الذي يستطيع بلمسة واحدة لطيفة أن يحرر أنفسنا.

وكذلك قولها:

إنك تحررنا بأحسن طريقة من أسوأ أهوال حياتنا.

يجعل الأرواح، بطريقة حلوة، تخلد إلى راحة هادئة.

وعند شكسبير «تصف» «كليوباترا» موتها بقولها:

في طيب البلسم، وفي نعومة الهواء، وفي لطافة...

وعندما تسقط كليوباترا في مسرحية دانيال:

يميل سقوطها
التاج الذي لبسته على رأسها
وهو ما تلمحه تشارميان
فتسارع إلى إقامته كما كان من قبل

وعند شكسبير نجد تشارميان هي التي تقول في نفس المناسبة:

إن تاجك مائل
سأقيمه ثم أؤدي دوري.

ولقد أصدر «دانيال» مسرحيته مرة أخرى منقحة سنة ١٦٠٧. وعلى الرغم مما يقال من أن مسرحية شكسبير «أنطونيو وكليوباترا» ظهرت سنة ١٦٠٧، وأن من المحتمل أن يكون «دانيال» قد أصدر الطبعة الثانية المنقحة من مسرحيته تحت تأثير مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» لشكسبير فإن ذلك مما يمكن القطع به، نظراً لأن تاريخ ظهور مسرحية شكسبير وهو سنة ١٦٠٧ غير مؤكد. وعلى هذا فمن الممكن أن تكون هذه المسرحية قد كتبت بعد ظهور الطبعة الثانية المنقحة لمسرحية «دانيال»، ومعنى ذلك أن النقاط المشتركة بين مسرحية شكسبير والطبعة الثانية المنقحة من مسرحية «دانيال» يمكن أن تفسر على أساس اعتماد شكسبير على

«دانيال» أو العكس، دون ما سبيل إلى القطع بأحد اتجاهي التأثير بينهما. وهناك مثلان واضحان من أمثلة الإشتراك بين مسرحية شكسبير والطبعة الثانية لمسرحية دانيال. أولهما أن «كليوباترا» في مسرحية دانيال تسحب حبل الرافعة لترفع جسد انطونيو إلى القلعة، ويقال عنها إنها ازدادت ثقلاً بسبب ما بها من حزن:

حينما تحكم قبضتها من جديد،
وتبذل جهدها بقوة متجددة،
وتضع ثقل كل جسمها الضعيف
الذي يزيد قلبه المكافح من ثقله

وفي نفس المناسبة تصيح «كليوباترا» في مسرحية «شكسبير» قائلة:

ما أثقل ما يزن سيدي!
لقد تحولت كل قوتنا إلى حزن
هو الذي يصنع الثقل.

ويحكي «ديرسيتوس» في مسرحية دانيال عن أنطونيو تحذيره كليوباترا بقوله:

قال: لا تثقي بأحد ممن هم حول قيصر
إلاّ بروكيوليوس فإنه رجل أمين
وفي مسرحية شكسبير يقول أنطونيو لكليوباترا؛
لا تثقي بأحد ممن هم حول قيصر إلاّ بروكيوليوس

ففي هذين المثالين وما شابههما لا سبيل إلى إثبات أن أياً من الشاعرين اعتمد على الآخر، وإن كان الأرجح أن يكون «شكسبير» قد اعتمد على دانيال في طبعة مسرحيته الثانية كما اعتمد عليه في طبعتها الأولى.

* * *

وهناك ما يدل على أن «شكسبير» أفاد من عمل أدبي آخر لـ «صامويل دانيال» هو قصيدة «خطاب من أوكتافيا» التي ظهرت سنة ١٥٩٩ والتي قدم لها بمقدمة نثرية تناول فيها زواج أنطونيو من أوكتافيا، وقد جاء في هذه المقدمة ما يلي:

«ذلك أن أنطونيو وقد وضعت عليه الأغلال المصرية قوة جمال لا يدانيه جمال، لم يستطع أن يقبل أي قانون جديد في دولة حبه، أو أن يتخلص من نفسه لأنها لم تكن نفسه. ولكن لما كان متجهاً نحو الشرق الذي هو النقطة التي اتجهت إليها رغباته، متأثراً بأقوى إغراء يمكن للطموح والتعلق المفرط بالرياسة أن يجتذب إليه إنساناً، لم يكن في وسعه أن يقنع بحب امرأة ربيت على حسن الخلق، يكبح الحياء وطبيعة ثقافتها جماح نزعاتها، ولم تعرف كيف تلون عواطفها بأية ألوان غير لون الحقيقة المعتادة».

ويقول شكسبير على لسان أنطونيو:

لا بد من أن أكسر هذه الأغلال المصرية القوية،
أو أضل في الهذر

وبعد ذلك، وحينما تم الإتفاق على زواجه من أوكتافيا، يقول:
رغم أنني أبرم هذا الزواج والسلام
فإن مواطن مسراتي في الشرق.

ويشير «ميسيناس» - في مسرحية شكسبير أيضاً إلى حياء أوكتافيا، ويبين «إينوباريوس» أنها بما أنها «ذات حديث هادىء متئد وقور، فإن أنطونيو، سوف يرغب في طبقة الشرق مرة أخرى».

وفي قصيدة دانيال، تتخيل «أوكتافيا» أن يصل إلى «أنطونيو» خطابها الذي يقول:

رغم أن أناتي هذه ربما تصلك
وأنت بين ذراعي تلك الملكة الأثيمة،
والتي هي وصمة عار في جبين مصر، وعار على روما،
فسوف تجلس مفكراً، وتحمر خجلاً، عند وقوع نظرك عليها
بينما هي في كبرياء واحتقار، وهي تخمن فيما يتصل
بمصدر الرسالة وسببها، ستقول بازدراء: لا بد أنها من عزيزتك، وأنك
الآن موضع نقمة لإقامتك هنا».

فقـد تكـون هـذه الأبيـات هي التي أوحت بـالكلمات التي تـرد عـلى لسان «كليوباترا» في أول منظر من مسرحية شكسبيرعن الرسـل الذين جـاءوا من روما. والخطاب لأنطونيو:

بل استمع إليهم يا أنطونيو،
فربما تكون «فوليفيا» غاضبة.
أدخل الرسل، فبينا أنا ملكة مصر
تحمر أنت خجلاً يا أنطونيو
ودمك هذا عنوان طاعتك لقيصر، أو أن وجنتك
تكشف عن خجلك حيثما تعنفك (فوليفيا)
ذات اللسان الحاد.

وفي فقرة أخرى من قصيـدة «دانيال» تتخيـل «أوكتافيـا» حيل «كليـوباتـرا» هكذا:

إنها تعبئ دموعها، ووسائل خداعها،
وكل قوتها في مواجهة حبي،
وترغم رضاك الوشيك على التقهقر
وتستخدم كل قوى براعتها في سبيل الاقناع: فجأة وفي لحظة
تسترخي شاحبة مرة، ويغمى عليها مرة
غير قادرة على الحركة.
في حين يلعب أتباعها حسب التعليمات على أذنيك
بعواطف زائفة، ممزوجة بالدمع الكاذب. . .

فهذا وصف دقيق لكليوباترا كما صورهـا شكسبير في البـاب الأول (المنظر الثالث) وفي الباب الثاني (المنظر الخامس) ثم في الباب الرابع. وعلى الرغم من أن «بلوتارخ» يتناول مثل هذه التفاصيل فإن «دانيال» أقرب إلى شكسبـير.

* * *

ولقد قيل أيضاً إن «شكسبير» تأثر في عرض موت «كليوباتـرا» في مسرحيته

بإحدى قصائد «هوراس» التي يكشف فيها عن نبـل «كليوبـاترا» وشجـاعتها وعن حرصها على تفادي أن يـزدان بها مـوكب قيصر المنتصر. ولكن على الـرغم من أن هذه النقاط مشتركة بين «هوراس» و«شكسبير» وأنه ليس هناك ما يمنع من افتراض معرفة «شكسبير» بقصيدة «هوراس»، فإن «شكسبير» كان في استـطاعته أن يجمـع عناصر صورة «كليـوباتـرا» في أيامهـا الأخيرة من حـديث «بلوتارخ» عنهـا. وبهذا تبقى مسألة تأثر «شكسبير» بقصيدة «هوراس» مجرد احتمال.

* * *

وأخيراً يذكر بعض الباحثـين من بين المصـادر التي أفاد منهـا «شكسبير» في مسرحيتـه «أنطونيـو وكليوبـاترا» «سفـر الوحي» من الكتـاب المقدس، إذ تـوجد بعض أصـداء من «سفر الـوحي» في ذلك المنـظر من مسرحية «شكسبـير» الذي ينتحر فيه «أنطونيو» بالإتكاء على سيفه. ففي «سفر الوحي»:

«لقد سقط نجم عظيم من السماء، فليتوقف الزمن. الويل، الويل، الويل لسكـان الأرض، ولهـذا ففي تلك الأيـام سيبحث النـاس عن المـوت وسـوف لا يجدونه، وسيرغبون في الموت وسيهرب الموت منهم».

وفي مسرحية «شكسبير»:

١ : لقد سقط النجم.

٢ : وانتهى الزمان إلى غايته.

الجميع: يا للأسف، ويا للويل.

أنطونيو: فليضربني من يحبني ضربة قاضية

١ : ليس أنا.

الويل، الويل لنا يا سيدي؛

وهناك صورة مشتركة بين «سفر الوحي» و«أنطونيو وكليوباترا» وهي صـورة النجم الذي يهوي. ففي (سفر الوحي):

«لقد رأيت نجماً يسقط من السماء على الأرض، وقـد أعطى مفتـاح الحفرة

التي لا قاع لها». وفي مسرحية «شكسبير»:

حينما تركت أنجمي السعيدة، والتي كنت أهتدي بها
مداراتها خالية، وقذفت بنيرانها
إلى قاع الهاوية.

وفي أحد أحاديث «أوكتافيا» عن «كليوباترا» عند «شكسبير» تقول:

لقد أسلم أمبراطوريته
إلى عاهرة تجمع الآن
ملوك الأرض من أجل الحرب.

وفي «سفر الوحي»:

«سوف أريكم لعنة العاهرة الكبرى، التي تجلس فوق مياه كثيرة، والتي ارتكب معها الفحشاء ملوك الأرض».

ويمكن كذلك أن يكون وصف «كليوباترا» لصورة «أنطونيو» كما رأته في منامها في المنظر الأخير من المسرحية مستوحى من فقرة في «سفر الوحي» وهي:

«ورأيت ملكاً عظيماً آخر ينزل من السماء ملتفحاً بسحابة، وقوس قزح على رأسه، وكان وجهه كالشمس، وقدماه كعمودين من نار. وكان في يده كتاب صغير مفتوح، وقد وضع قدمه اليمنى على البحر، واليسرى على الأرض، وصاح بصوت عال، كما يزأر الأسد، وحينما صاح قعقعت سبعة رعود، وبعد أن قعقعت الرعود السبعة، كنت بصدد أن أكتب. ورفع الملك الذي كنت أراه واقفاً على البحر والأرض، يده إلى السماء».

فصورة الملك هذه قريبة الشبه جداً من الصورة التي رأتها «كليوباترا» لـ «أنطونيو» ووصفتها في المنظر الأخير من المسرحية كما يلي.

لقد كان وجهه كالسموات، التي ركبت فيها.
شمس وقمر، يدوران في مداريهما، وينيران
الأرض الصغيرة..
وكانت رجلاه على شاطىء المحيط، وقد أحاطت ذراعه اليسرى

بالعالم وكان صوته مليئاً،
كما لو كان صوت الأفلاك مجتمعة، وهذا في حالة الرضا.
ولكنه حين كان يسخط ويهز الفلك
فقد كان رعداً مجلجلا.

فالعناصر المشتركة بين الفقرتين كثيرة وواضحة.

وأخيراً توجد في «سفر الوحي» الفقرة التالية:

«رأيت سماء جديدة وأرضاً جديدة، لأن السماء الأولى والأرض الأولى ذهبتا... ورأيت أنا يوحنا المدينة المقدسة تنزل من السماء من عند الله مزدانة كما تزدان العروس لزوجها».

ويمكن أن تكون هذه الفقرة هي التي أوحت ببعض أبيات في أول منظر من مناظر المسرحية. وهذه الأبيات هي:

إذن فعليك أن تجدي سماء جديدة وأرضاً جديدة.

وقول أنطونيو أيضاً في مكان آخر:

سوف أكون.
(عريساً) في موتي.

وفي آخر المسرحية تزدان (كليوباترا) كما تزدان العروس[١].

لقد اعتمد «شكسبير» على الكتاب المقدس كله، لا على «سفر الوحي» وحده. فقد تأثر بالإشارات الكثيرة المتناثرة عن مصر والتي استطاع «شكسبير» بإعمال خياله فيها أن يخلق منها صوراً شعرية يربط فيها ما بين مصر وبين الحرارة والخصب والترف، حتى إننا لنرى صورة الشرق بشهواته ولذاته في المسرحية تقابل

---

(١) نقاط الالتقاء هذه بين «شكسبير» وكل من «دانيال» و«هوراس» و«سفر الوحي» أوردها بالتفصيل:

Kenneth Muir, Shakespear's Sources (op.cit). 1. pp. 207 - 218.

صورة روما التي تمتاز بالجد. وبهذا التقابل يحاول «شكسبير» أن يخلق أساساً لتقدير موقف «أنطونيو» بين هاتين القوتين اللتين تتجاذبانه، ونوعاً من التبرير لاختياره القوة الأغنى منهما آخر الأمر.

الفصل الثالث
تصوير الشخصيات

تكون الشخصيات[1] عنصراً من عناصر العمل الأدبي في كل الأجناس الأدبية تقريباً، وإن كانت أهميتها بهذا الاعتبار تختلف باختلاف هذه الأجناس. ففي بعض الأحيان يكون ظهورها في العمل الأدبي غير مباشر، وذلك بأن يتخذ منها المؤلف موضوعاً يتحدث عنه حديثه عن أي موضوع آخر، ودون أن يكون لها هي بذواتها وجود في العمل الأدبي، وتكون أهميتها في هذه الحالة - من وجهة نظر دراسة العمل الأدبي - قليلة نسبياً. ومن ذلك، على سبيل المثال، ظهورها في الشعر الغنائي. وفي بعض الأحيان تظهر الشخصيات في العمل الأدبي بطريق مباشر، فتبدو فيه عاملة متحدثة كما تفعل عادة في الحياة، فتكتسب بذلك أهمية خاصة - من وجهة نظر دراسة العمل الأدبي - باعتبارها عنصراً هاماً من عناصره. ومن أمثلة ذلك ظهورها في الملحمة والمسرحية والرواية والقصة القصيرة وغيرها من الأجناس الأدبية، وهذا الفرق بين بعض الأجناس الأدبية وبعض ليس مجرد فرق شكلي بينها، وإنما هو يرجع إلى طبيعة الموضوعات التي تتناولها وطريقة كل منها في تناولها، فهو فرق جوهري بينها لأنه يتصل بالمضمون، ويمكن

---

(١) ليست هناك ضرورة للنص على أن الشخصيات قد تكون انسانية وقد تكون غير إنسانية كما في الادب الحيواني. ذلك أن الحيوان لا يظهر في الأعمال الأدبية باعتباره حيواناً بل باعتباره إنساناً وذلك بإضفاء خصائص الطبيعة الانسانية عليه من إدراك وفكر وتدبير. . الخ. ولهذا كان من الممكن أن تكون شخصيات العمل الأدبي من النبات أو الجماد أحياناً بنفس الوسيلة وهي إضفاء خصائص الطبيعة الانسانية عليها وهو ما يسمى بالتشخيص Personification.

أن نعطي هذا الفرق نوعاً من التحديد فيما يلي: فحينما يهدف العمل الأدبي إلى إعطاء صورة عن الحياة الداخلية للانسان - أفكاره ومشاعره وانفعالاته وعواطفه وميوله ونزعاته... الخ - يكون ظهور الشخصيات فيه غير مباشر، وتلك هي حالة الشعر الغنائي. وحينما يهدف العمل الأدبي إلى إعطاء صورة عن الحياة الخارجية الموضوعية، يكون ظهور الشخصيات فيه مباشراً، وتلك هي حالة الملحمة والمسرحية والرواية والقصة القصيرة وما شاكل ذلك من أجناس الأدب التي لا تحاول تمثيل الحياة الداخلية للانسان إلا بمقدار ما تنعكس هذه الحياة الداخلية على تصرفاته الظاهرة في تعامله مع العالم الخارجي الموضوعي.

ويذهب «جورج لوكاتش» إلى أن هناك فرقاً يميز المأساة والأدب القصصي الطويل - ملحمة كان أو رواية - عن بقية الأجناس الأدبية التي تظهر فيها الشخصيات بطريق مباشر، ويتمثل هذا الفرق في أن كلاً من المأساة والأدب القصصي الطويل يهدف إلى تقديم صورة كاملة للحقيقة الخارجية. وهو فرق ليس كمياً يرجع إلى الطول والقصر، وإنما هو فرق كيفى يتصل بأسلوب التناول. وهذا هو الفرق الذي يفصل ما بين الرواية والرواية القصيرة، أو ما يسمى Nouvelle كما يفصل ما بين المسرحية والمسرحية ذات الفصل الواحد. وعلى هذا فالجنسان الأدبيان اللذان يشتركان في تقديم صورة شاملة للحقيقة الخارجية هما المأساة والرواية (مع استبعاد الملحمة لاختفائها من الأدب الحديث، والملهاة لأن الحقيقة فيها رغم شمولها ليست عادية). واشتراك المأساة والرواية في أنهما يعرضان تطور الحياة في شكله الشامل هو نتيجة لأن كلاً منهما يركز على أكثر ملامح الحقيقة الموضوعية الخارجية أهمية. فالحياة على حقيقتها وجوهرها - باتساعها وعدم تناهيها - لا يمكن عرضها في عمل أدبي إلا نسبياً. فطبيعة الخلق الفني تقوم على أساس قدرة الصورة النسبية غير الكاملة الموجودة في العمل الأدبي على أن تظهر في صورة الحياة نفسها، بل وفي شكل أرفع وأكثر حدة وتركيزاً من الحقيقة الموضوعية. وإلى هذه الخاصية - وهي إثارة الشعور بالحياة في شمولها في نفس المشاهد والقارىء - يرجع ما للمأساة والرواية من تأثير عميق على الجماهير، وأهمية

قصوى في الحياة الثقافية للبشرية كلها[1].

ويمضي «جورج لوكاتش» بعد ذلك ليفرق بين فكرة الشمول في المأساة وفكرة الشمول في الرواية، مشيراً إلى أن الفرق بينهما يكمن في أن الرواية تتطلب أول ما تتطلب «شمول الموضوعات» التي يخلقها الكاتب من أجل ربط العمل الأدبي بالمحيط الخارجي. وعلى هذا فالرواية التي تركز على الحياة الداخلية لشخصياتها دون أن تبرز تفاعل هذه الحياة الداخلية مع المحيط الاجتماعي والتاريخي تذوب في فراغ لا مادة له ولا حدود. أما المأساة فإنها تتطلب أول ما تتطلب «شمول الحركة» ففكرة الشمول فيها تتركز حول مركز ثابت هو الصراع الدرامي. فالمأساة صورة لمجموعة التطلعات الإنسانية التي تشارك - بتضارب بعضها مع بعض - في هذا الصراع المركزي. ومعنى هذا أن «شمول الموضوعات» في الرواية يقابله «شمول الحركة» في المأساة. وإلى هذا الفرق بين المأساة والرواية يرجع الاختلاف بين طبيعة الشخصيات في كل منهما. فالرواية تعرض العلاقات ذات الدلالات الخاصة بين موضوعات الحقيقة الخارجية، أو بعبارة أخرى تعرض قوانين الحياة باعتبارها أجزاء وعناصر في مجموع أكثر شمولاً، وبذلك نرى تعقيدات هذه العلاقات - في صحبة العناصر الأخرى للحقيقة ومنها الشخصيات بطبيعة الحال - والتفاعل الدقيق بين ما جلَّ وما دقَّ من عناصرها، وبين التافه منها وذي الخطر. فليس من الضروري دائماً بالنسبة للرواية - وإن كان من الممكن أن يحدث - أن تعرض شخصيات ذات خطر. ففي ظروف معينة يمكنها أن تعرض شخصيات غير هامة في مواقف ليست لها أهمية خارجية، وإنما تكتسب أهميتها من كونها تعبيراً أخلاقياً داخلياً خالصاً. وهكذا يكمن سحر الرواية في التقابل بين الشخصية العادية والموقف ذي الأهمية الداخلية، أي بين الداخلي والخارجي. أما في المأساة فهناك وضع آخر للشخصيات ونوع آخر من العلاقة بينها وبين المواقف. فلما كانت المأساة تركز اللحظات الحاسمة لأزمة من الأزمات في شكل صراع،

---

(١) George Lukacs, The Historical Novel, Translated into English by Hannah and Stanley Mitchell, (London 1962), pp.90-92.

كان لا بد من أن تتوزع شخصياتها فيها بين مركز الصراع ومحيطه على أساس مدى شدة ارتباط كل منها به، أي أنه لا بد أن يكون هناك تفاوت في الأهمية بين بعض الشخصيات الدرامية وبعض. فبطل المأساة لا يستحق دور البطولة لمزايا ذاتية فيه في كل الأحوال، بل يستحقه حقيقة بحكم ارتباطه الأوثق بمشاكل الصراع في الازمة. أما الأهمية الإنسانية الحقيقية للشخصيات، فإن الذي يحددها هو طريقة اختيار الأزمة، وأسلوب عرضها، ونمط الربط بين انفعالات البطل والقوة المحركة للأزمة وغير ذلك من العوامل. وعلى هذا فإن جماع الفرق بين المأساة والرواية - فيما يتصل بتصوير الشخصيات - هو أن شخصيات المأساة شخصيات ذات دلالات وأهمية خاصة، في حين أن الدلالة والأهمية ليستا شرطين لازمين في شخصيات الرواية على كل الأحوال. وينبغي أن لا يغيب عن الذهن أن المقصود بالأهمية هنا إنما هو الأهمية الفنية لا الأهمية الإنسانية[1].

لهذا الفرق الأساسي الذي حدده «لوكاتش» بين الرواية والمأساة فيما يتصل بالشخصيات مظاهر تبدو في شكل متطلبات يفرضها تصوير الشخصيات في المأساة على الكاتب المسرحي، ولا يفرضها تصوير الشخصيات في الرواية على الكاتب الروائي. وأهم هذه المتطلبات ما يلي:

١ - **الإيجاز في رسم الشخصية**. فإذا كان الطول وطبيعة العرض في الرواية يسمحان بأن تنمو ملامح الشخصيات نمواً طبيعياً من خلال عرض عناصر الحقيقة الخارجية خطوة خطوة، حتى ليمكن أن يتأخر ظهور شخصية البطل في الرواية إلى ما قبل العقدة بقليل، فإن قصر المسرحية من ناحية، وعلاقة الشخصيات بالصراع وطبيعة مهمة البطل من ناحية ثانية، تحتمان على الكاتب المسرحي أن يبرز الملامح المميزة لشخصياته في الصفحات القليلة التالية لظهورها، حتى تكون لدى المشاهد فرصة الوقوف على الملامح البارزة لكل شخصية بأسرع ما يمكن، ليتسنى له أن يفهم ويحدد موقفها من الصراع[2].

---

(١) See Georg Lukacs, (op. cit), pp. 106-128.

(٢) كثيراً ما يضرب المثل في صفة الإيجاز هذه في رسم الشخصيات بمسرحية «ماكبث» لشكسبير. =

وتنعكس خـاصيـة الإيجـاز هـذه في رسم الشخصيـات - وهي إحـدى خاصيات المسرحية - على الشكل. فالمسرحية بصفة عامة محددة الطول بطبيعتها، فهي عمل أدبي كتب ليعرض عـلى المسارح عـادة، ولم يكتب ليقرأ إلا في حـالات قليلة، وينبغي أن لا يتجـاوز عرض المسرحيـة ساعتـين أو ثـلاث سـاعـات عـلى الأكثر، لأن القدرة الإنسانية على تركيز الانتباه على موضوع واحد لا تكـاد تتجاوز هذا الوقت طولا. أما الرواية فعمـل أدبي يكتب ليقرأ، بـل ليقرأ عـلى جلسات أو فترات متفرقة، يفصل ما بين الواحدة والأخرى منها زمن قد يمتد أيـاماً كثـيرة. ولما كان الحوار وسيلة الكاتب المسرحي الأولى لتصوير الشخصيات كـان لا بد من أن تنسحب خاصية الايجاز هذه على الحوار، ومن ثم على رسم الشخصيات.

٢ - التركيز. وتستتبـع خاصيـة الإيجاز هـذه خاصيـة أخرى هي الـتركيز.

= ذلك أن «ماكبث» وزوجته من أكثر الشخصيات الأدبية حيـوية واستحـواذا على الاهتـمام وذلك لما اضفـاه شكسبير عليهـا من واقعية، ومـاضمنتها من اسرار الحيـاة. ومع ذلـك فقد نـدهش حـين نكتشف مدى قلة الملامح التي ابرزها شكسبير في مسرحيته عن هاتين الشخصيتين. ففي الفصـل الأول من المسرحية نجد عرضاً كاملاً لكل الامكانيات الكامنة فيهما شراً كانت أو خيراً. فنجد مثلاً شجاعة«ماكبث»وحسن بلائه في الحب وثقة الآخرين به كما نلمح الشر الـذي يختمر في ذهنه ومزاجه الخيالي المؤمن بالخرافات. ونجد بالاضافة إلى ذلك قوة ليدي «ماكبث» وشجاعتها المعنـوية ومضـاء عزيمتها ومدى تأثيرها على زوجها وبهذا نشعر أننا نقف وجهاً لـوجه أمـام الدوافـع الاساسيـة التي تحرك هاتين الشخصيتين. كل هذا نجده في فصل لا يزيد عـلى خمس وعشرين صفحة، أو مـا يقل عن خمسمائة بيت من الشعر لا تتحدث فيها ليدي «ماكبث» إلا أربع عشرة مرة تنطق خلالها بـأربع وستين وثمانمائة كلمة، ولا يتحدث «ماكبث» نفسـه فيها إلا عشرين مرة ينطق خلالها بثمان وسبعـين وثمانمائة كلمة. ولا تتحدث ليدي «ماكبث» في كل المسرحية الا ستين مـرة. ولا يتحدث «مـاكبث» نفسـه إلا مائـة وخمسين مـرة. وبعض هذه المـرات في الحالتـين أحاديث بـالغـة القصر. والحق أن مسرحية «ماكبث» مثل غير عادي للإيجاز في رسم الشخصيات. ولكن أية مسرحية لشكسبير تظهر فيهـا هذه الخـاصية بجـلاء. فـدور «هـاملت» يعتـبر أطـول دور اضـطلعت بـه أيـة شخصيـة من شخصيات شكسبير. ومع ذلك فإننا حين نفكر في التعقد البالـغ الذي تتصف بـه هذه الشخصيـة وفي مكانتها الرفيعة بين شخصيات الأدب العالمي ندرك أن دور هذه الشخصية عـلى طولـه ينطوي بشكل يدعو للإعجاب على خاصية الإيجاز. راجع:

William Henry Hudson, An Introduction to the study of Literature, (London 1957), pp. 187-188.

ويستلزم التركيز في رسم الشخصيات عناية فائقة بالاقتصار على تلك الخصائص التي لا بد من أن تظهر بها الشخصية، أي التي يعتبر إبرازها ضرورياً بالنسبة للصراع. فالشخصية لا تظهر بكل خصائصها الإنسانية في العمل الأدبي، لأن هذه الخصائص لا تكاد تحصى، ولا بد إذن من أن يكون إبرازها نسبياً كما سبق، بمعنى أن يقتصر في الأعمال الأدبية بصفة عامة على تلك الخصائص التي تقتضي طبيعة العمل الأدبي إبرازها. وقد سبقت الإشارة إلى أن من أهم الفروق بين المأساة والرواية فيما يتصل برسم الشخصيات أن ملامح الشخصية الروائية تنمو نمواً طبيعياً تدريجياً مع توالي ظهور عناصر الحقيقة الخارجية في الرواية. ويعني هذا أن كل ما يتصل - من خصائص الشخصية الروائية - بتلك العناصر على تنوعها لا بد أن يظهر أمام القارىء بالتدريج. أما في المأساة فلا يظهر من خصائص الشخصية الدرامية إلا ما له اتصال مباشر بعنصر واحد من عناصر الحقيقة الخارجية وهو الصراع. أي أن الكاتب المسرحي لا بد أن يركز انتباهه على عدد قليل من خصائص الشخصية الدرامية، ذلك الذي يتميز بدلالات خاصة، ويعتبر إبرازه لهذا ضرورياً لتطور الصراع. إن بعض الكتاب المسرحيين وبعض العظماء من بينهم أحياناً، يغفلون عن ضرورة هذه الخاصية في الشخصيات الدرامية، فينغمسون في تصوير شخصياتهم لذات التصوير ، فينتج عن ذلك ما يمكن أن يسمى بالإسراف في التصوير أي الإسراف في إبراز خصائص الشخصيات الدرامية بما يزيد على ما يتطلبه تطور الصراع.

٣ - **موضوعية العرض**. ويقصد بموضوعية العرض هنا ما يقابل شخصية العرض في الراوية، بمعنى أن للكاتب الروائي أن يتدخل بطريق مباشر، فيظهر في روايته متلبساً بدور القاص أو المعلق، فيقوم أحياناً برسم شخصياته بنفسه. هذه الطريقة الشخصية في رسم الشخصيات لا وجود لها في المسرحية على الإطلاق. فعلى الكاتب المسرحي أن يختفي عن ناظري مشاهد مسرحيته أو قارئها اختفاء تاماً، وبهذا لا يكون له سبيل إلى أن يتولى رسم الشخصيات بنفسه كالكاتب الروائي. إن الوسائل المتاحة للكاتب المسرحي ليرسم بها شخصيات مسرحيته تنحصر - كما سيأتي - في الحبكة والحوار.

قد تبدو هذه الخاصية في المسرحية - أي موضوعية العرض - خاصية شكلية في أول وهلة. ولكنها في حقيقتها ليست كذلك. فهي ترتبط بما تقدم من الاختلاف بين الرواية والمأساة في رسم الشخصيات. ففي الرواية تتكشف خصائص الشخصية تدريجياً - كما سبق - من خلال توالي الأحداث والظروف وغير ذلك من عناصر الحقيقة الخارجية التي يمكن للكاتب الروائي أن يتولى بنفسه عرضها على القارىء بطريق مباشر. أما في المأساة فإن خصائص الشخصية الدرامية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالصراع الذي لا يمكن للكاتب المسرحي إلا أن يعرضه عرضاً أمام المشاهد، ومن خلال هذا العرض تتكشف خصائص الشخصية الدرامية[١].

ولننظر الآن إلى أي مدى تحققت هذه الخصائص الثلاث في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» لشكسبير، وإلى أسلوب شكسبير في تحقيقها. ولنبدأ بالخاصية الثالثة وهي موضوعية العرض فهي لا تحتاج إلى حديث طويل، لأنها من ضرورات منهج الكتابة المسرحية إلى الحد الذي يجعلها لا تتخلف في كتابات صغار الكتاب فضلاً عن عظمائهم. إذ يكاد يكون من غير الممكن تقريباً أن نتصور مسرحية لا تتسم بهذه الخاصية، فنرى كاتبها يتدخل بشخصه ليعرض بنفسه شخصيات مسرحيته وأحداثها. فالمسرحية - كما سبق - كتبت لتمثل لا لتقرأ، أي لتؤدى بواسطة ظهور مجموعة محدودة من الشخصيات أمام المشاهدين ولم

---

(١) هذه احدى التيسيرات التي يتمتع بها الكاتب الروائي دون الكاتب المسرحي، وتبدو اهميتها بصفة خاصة حينما يكون هناك تفقد في الشخصيات ودقة في الدوافع والمشاعر والانفعالات. وحينما نضيف إلى ذلك حرية الكاتب الروائي في الحركة واتساع مدى العمل الأدبي أمامه نستطيع أن ندرك أن هذه التيسيرات التي ينظر إليها النقاد أحياناً على أنها مظاهر نقص فني في الرواية - أي طولها وتفككها ووضوح العنصر الشخصي فيها - من شأنها أن تتيح للكاتب الروائي يسرا في تصوير الشخصيات لا يتاح مثله للكاتب المسرحي. ويمكن أن يكون هذا واحداً من الأسباب التي تفسر طغيان الرواية على المسرحية في عصر يهتم أهتماماً خاصاً بالحياة النفسية الداخلية للانسان.

راجع:

William Henry Hudson. (op. cit.) p. 189.

يحدث أن كانت شخصية الكاتب إحدى شخصيات المسرحية. وحتى هذه المجموعة التي يمكن أن تظهر أمام المشاهدين باعتبارها تمثل شخصيات المسرحية ليس لها عادة أن تتحدث إلى الجماهير مباشرة وإنما يتحدث بعضها إلى بعض، فليس هناك اتصال عن طريق الحديث لا بين المشاهدين والمؤلف، ولا بين المشاهدين والشخصيات. وهكذا تتحقق خاصية موضوعية العرض في كل مسرحية تقريباً تستحق أن تسمى بهذا الإسم[1].

أما الخاصيتان الأولى والثانية، وهما الايجاز والتركيز في رسم الشخصيات فمما تتفاوت فيه قدرات الكتاب ومهارتهم الفنية، ولقد تحققت هاتان الخاصيتان في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» بدرجة كبيرة، إلى حد أن كل شخصية تقريباً من شخصياتها الأربع والثلاثين يمكن أن تعتبر مظهراً لتحقق هاتين الخاصيتين في رسمها. وليس من اليسير تتبع هذا العدد من الشخصيات واحدة واحدة لنرى مدى تحقق هاتين الخاصيتين في كل منها. ومن هنا كان لا بد من الاقتصار على أهم هذه الشخصيات وأقربها من مركز الصراع في المسرحية. إن ثلاثاً من شخصيات هذه المسرحية يمكن أن يقال إنها تحتل مركز الصراع فيها على تفاوت فيما بينها، وهذه الشخصيات هي: «أنطونيو» و«كليوباترا» و«أوكتافيوس». وهناك شخصية رابعة بعيدة جداً عن مركز الصراع، ولكن لها من الأهمية ما يستدعي أن تعرض هنا وتحلل جنباً إلى جنب مع الشخصيات الثلاث الرئيسية السابقة، وهذه هي شخصية «اينوباريوس» أحد أعوان «أنطونيوس» القريبين إلى نفسه، ومن خلال عرض هذه الشخصيات الأربع وتحليلها سوف نرى إلى أي مدى نجح شكسبير في تحقيق خاصيتي الإيجاز والتركيز في رسم شخصيات المسرحية.

أنطونيو: كتب «بلوتارخ» ترجمة مفصلة لحياة «ماركوس أنطونيوس» وكانت

---

(١) لا اظنني في حاجة إلى الإشارة هنا إلى أن هناك محاولات مسرحية معاصرة تخرج على هذه القاعدة العامة، يتحدث فيها الممثلون إلى جمهور المشاهدين بطريق مباشر. فهذه المحاولات - من ناحية - من الشهرة بحيث لا تخفى، ومن ناحية ثانية من الندرة بحيث لا تكسر القاعدة العامة المذكورة آنفاً، فهي بالأحرى الإستثناء الذي يثبت القاعدة.

هذه الترجمة - كما سبق - هي المصدر الرئيسي لشكسبير في هذه المسرحية. غير أن بلوتارخ اهتم بأمور السياسة والحرب أكثر مما اهتم بالعلاقات الشخصية بين أنطونيو والمتصلين به. ومع ذلك فقد وجد شكسبير عند بلوتارخ من المادة الغزيرة ما استطاع أن يستخلص منه الخصائص المميزة لهذه الشخصية وأن يقيم على ضوئه علاقاتها الشخصية مع غيرها من الشخصيات. ولقد ركز شكسبير على الجزء الأخير من ترجمة «ماركوس أنطونيوس» عند «بلوتارخ». فالجزء الأول من هذه الترجمة يتناول فترة تاريخية عالجها شكسبير في مسرحية سابقة على هذه المسرحية هي «يوليوس قيصر»، وكان هذا فيما يبدو هو السبب فيما لاحظه بروفسور «برادلي» مع أننا لا نسمع من شكسبير في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» شيئاً مما ذكره «بلوتارخ» عن قسوة أنطونيو ولا عن ألوان الشقاء التي سببها إفراطه الذي لا يقف عند حد[1].

وتتجلى خاصية التركيز واضحة في محاولة شكسبير رسم شخصية أنطونيو في مسرحيته. ففي الأبيات التي افتتح بها المسرحية نجد مجموعة من الخصائص التي تتميز بها شخصية أنطونيو والتي يمكن على أساسها تحديد معالمها الرئيسية. يتحدث «فيلو» إلى ديمتريوس في هذه الأبيات قائلاً:

كلا! ولكن هذا التدله السخيف من جنرالنا
يتجاوز الحدود. إن عينيه الحادتين هاتين
اللتين توهجتا على صفوف الحرب وحشودها،
كما لو كانتا عيني «مارس» الدارعتين، تنحرفان الآن، وتحولان
مهمة نظراتهما وانكبابهما إلى جبهة سمراء.. وإن قلبه
الذي قطع في هرج المعارك ومرجها
الأحزمة على صدره يرتد عن كل طبعه،
ويصير الكير والمروحة

(١) A.C. Bradley, Oxford Lectures on Poetry, (London, 1957), P.294.

اللذين يبردان شهوة إمرأة غجرية، أنظر حيث يقدمان

(موسيقى: يدخل أنطونيو وكليوباترا ومرافقوهما
والطواشيون يروحون عليهما).

أنظر جيداً، وسترى فيه
إحدى الدعائم الثلاث للعالم قد تحولت
إلى غر لداعرة..

ففي هذه الأبيات تقدير ذو جانبين لشخصية أنطونيو. فمن ناحية يوصف حبه بأنه «تدله سخيف» يتجاوز الحدود. ومن ناحية أخرى تعدد فضائله العسكرية التي جعلت منه دعامة من دعائم ثلاث يقوم عليها العالم، تلك الفضائل التي أدار لها ظهره بعد اتصاله بكليوباترا. وسوف نرى أن هذا التقدير المتوازن إلى حد كبير لشخصية أنطونيو يظل محتفظاً بصفة الصدق فيه إلى آخر المسرحية، لأن كل تصرفات أنطونيو التي تأتي بعد ذلك من شأنها أن تؤكده لا أن تنفيه. ويأتي أول تأكيد لهذا التقدير بعد خمسة أبيات لا أكثر، حين يخبر أحد الحجاب أنطونيو بقدوم بعض الرسل من روما ببعض الأنباء، فيرد أنطونيو رد من لا يريد أن ينشغل عما هو فيه بالإذن للرسل، فيقول:

أخبرني عن ملخصها.

وإذا كان وصف تدلهه بأنه يتجاوز الحدود يكشف عن أحد الجوانب الهامة في شخصية أنطونيو وهو الإسراف، فإن هذا الإسراف يتأكد صراحة حين يدير ظهره إلى روما وما يأتي منها من أنباء كلية، نتيجة لسخرية كليوباترا من مجرد إظهاره ولو قدراً بسيطاً من الإهتمام بهذه الأنباء، وفي تعبيره عن خاصية الإسراف هذه يكشف عن خاصية أخرى وهي المقدرة البلاغية الفائقة، لا بحسن العبارة فقط، بل بمحاولة تبرير موقفه بأدلة خطابية، وذلك حين يقول:

فلتذب روافي نهر التيبر، وليسقط القوس الضخم
للأمبراطورية المترامية الأطراف. هاهنا مجالي

فالممالك من طين، وأرضنا السبخة
تطعم الحيوان كما تطعم الإنسان سواء بسواء، إن نبل الحياة
أن نصنع هكذا، حينما يستطيع مثل هذين الزوجين المتحابين
ومثل هذا الثنائي أن يصنع ذلك، وهو ما أتحدى -
تحت سلطان العقوبة - أن يعرف العالم مثله،
إننا بلا نظير.

ويزداد تأكيد خاصية الإسراف هذه بإصرار كليوباترا على الإمعان في سخريتها من خضوع أنطونيو لروما، وذلك بإلحاحها عليه أن يأذن للرسل، فيرفض ويخرج هو والملكة دون أن يأذن للرسل بالدخول، أو أن يستمع إلى ما لديهم من أنباء.

إن المنظر الأول من المسرحية يقدم صورة أدنى ما تكون إلى الكمال لأنطونيو في علاقته بكليوباترا. وهي بطبيعة الحال وثيقة الصلة بالصورة العامة لشخصيته في المسرحية، وهذه الصورة العامة بدورها تكاد تكتمل في المناظر الثلاثة الأولى من المسرحية بحيث لا تزيد بقية مناظر المسرحية على أن تتيح لهذه الخصائص أن تكشف عن نفسها من جديد في مزيد من المناسبات، دون أن تضيف من الخصائص الجديدة إلا أقل القليل. وإذا لاحظنا بالإضافة إلى ذلك اقتصاد شكسبير في إبراز الخصائص التي رسم بواسطتها تلك الشخصية البالغة الوضوح والتحديد، أدركنا إلى أي حد تحققت خاصيتا الإيجاز والتركيز في رسم هذه الشخصية. إن أهم ما يميز شخصية أنطونيو هو غناها بالإمكانيات والإستعدادات المتباينة. فهو جندي عظيم حتى ليستحق أن يلقب بـ «مارس» حتى من أولئك الذين يحنقون عليه لعلاقته بكليوباترا. وحتى ليستثير الحماس في نفوس جنده والإعجاب في نفس زميله المتقاعس «ليبيدوس» الذي يصف أنطونيو بقوله:

إن نقائصه لتبدو فيه كقطع السحاب في السماء.

وأنطونيو على وعي بعظمة نفسه، حتى ليسمي «أوكتافيوس» ولداً بعد أن

أوقع به هذا شر الهزائم. وهو ذو طبيعة سمحة كريمة لا تهتم بالصغائر، وتتميز بالصراحة التي تبلغ حد البساطة. وهو قادر على الاعتراف بالخطأ وعلى قبول النصيحة حتى من مرؤوسيه. وعلى الرغم من كرامة شخصيته فهو بعيد كل البعد عن التعالي، يحترم «ليبيدوس» الذي يكن له «أوكتافيوس» كل الاحتقار، ويعامل جنده بمنتهى التعاطف والتبسط، ولهذا كان موضع احترامهم ومحط ولائهم. وهو أبعد ما يكون عن طبيعة المثاليين أو أصحاب المبادىء، لأنه يميل بطبعه إلى روائع الأعمال في كل وجه من أوجه الحياة حتى في الانغماس في الملذات. ولأنطونيو خيال الفنان وطبعه، يقبل بكل حواسه على الحياة ويعب من ملذاتها، ويحس بالشعر في كل ما يقع عليه حسه، ويستطيع مع ذلك أن يطرح كل شيء، ويرضى بالمصاعب والمخاطر. مثل هذا الإنسان ما كان ليسعى ليحصل على تاج بواسطة القتل كما فعل «ماكبث» ولا ليقتل من يحب بناء على مبدأ كما فعل «بروتوس» [1].

وأنطونيو بالإضافة إلى ذلك يسعى وراء القوة والسلطان، ولكن ليسخرهما في ملذاته. ولهذا صدق وصفه في هذه المسرحية بأنه أضاع الممالك في القبل. وعلى الرغم من أن هناك من الدلائل - في التاريخ وفي المسرحية على السواء - ما يحمل على الاعتقاد بأن «أوكتافيوس» هو الذي دبر أمر زواج (أنطونيو) من أخته «أوكتافيا» جرياً وراء تحقيق بعض الغايات السياسية، فإننا مع ذلك لا نتعاطف مع أنطونيو في معاملته غير الكريمة لزوجه «أوكتافيا». ويبدو أن هذه المعاملة غير الكريمة هي التي دفعت بشكسبير إلى أن يجعل من شخصية «أوكتافيا» في هذه المسرحية شخصية غير واضحة المعالم، وذلك حتى لا يحرم أنطونيو من تعاطف المشاهد والقارىء. إن فعالية هذه الشخصية تبدو في النقص أكثر مما تبدو في الإبرام، فقرط النشاط والحيوية عنده يكشف عن نفسه في الإنكباب على الملذات الحسية، كما يكشف عن نفسه في قوة الاحتمال والصبر. فأكل الثمار البرية، وقرض لحاء الأشجار، وشرب ماء البرك في إحدى حملاته على إيطاليا ليست سياجاً كافياً لمنعه من قضاء لياليه الصاخبة في الإسكندرية، أو من الفرار من ميدان المعركة في

(١) A.C. Bradley, (op. cit.) pp. 295

«أكتيوم». إن «أنطونيـو» لا يكون «أنـطونيو» بحق إذا هـو لم يقبل عـلى شيء بكل نفسه ودون تحفظ. إنه ليصدق حين يقول عن نفسه:

لقد لهوت كما أردت بنصف العالم

ويوصف أيضاً:

أنطونيو الذي لا يمل الشهوات [1].

ومن الطبيعي أن يكون لدى مثل هذه الشخصية ضعف أمام النساء بصفة عامة. وهكـذا كان أنـطونيو الـذي قيل عنـه بحق بـأنه لم يحدث أن سمعتـه امرأة واحدة ينطق بكلمة لا. فلا عجب إذن أن نسمعه يتحدث عن «أوكتافيا» حديث الشـاعر، وهي التي لقيت منـه أسوأ مـا تلقاه امـرأة من إهمال وإعـراض. غير أن واحـدة من بين النسـاء كانت بـالنسبة لـه المثـال الـذي ينشـده، وتلك المرأة هي «كليـوباتـرا»، إن أخطر لحـظات التحول في حيـاة «أنطونيـو» كانت لحـظة لقـائـه بكليوباترا، فلقد استقطب جمالها وشخصيتها الفـذة كل جـوانب النشاط ومـظاهر الحيوية في روحه، ففقد إلى جانبها إرادته وإن لم يفقد فكره، فهو يجد أبلغ صعوبة في تركها والسفر إلى روما رغم أننا نسمعه يقول:

لا بد لي من أن أكسر هذه القيود المصرية القوية،
أو أن أضل في الخرف.

وحتى حين يتركها بالفعل نحس أنه لم يتركها إلا لمعـرفته بأنـه سيعود إليهـا، وكان طوال بعده عنها يشعر بحنين لا يقاوم يشده إليها، ومنذ أن هجـر «أوكتافيـا» ولحق بهـا في الإسكندريـة لم يفترق عنهـا حتى مات، رغم الكـوارث المتابعـة التي نزلت به والتي اعتبرها هي مسؤولة عن كثير منها، غير أنه في كـل مرة كـان يغضب كان غضبه يليق بعظم ما نزل به. ولكن غضبه على حـدته وعنفـه كان دائـماً قصير الأجل، فسرعان ما كان يخمد بكلمة من كليوباترا تنساب في مسـامعه كـما ينساب النغم الساحر، لأن (كليوباترا) كانت: «تشبع كيانه كله، بل وتتسامى به وتسكـر

(١) E.K. Chambers, Shakespeare: A Survey (Pelican Books, 1964), p. 193.

حواسه، إن خدعها وتقريعاتها وثورات غضبهـا وليونتهـا وضحكها ودمـوعها كـل ذلـك يشيع فيـه السحر. إنها تحب مـا يحب، وتبذه في كـل مـا يقبـل عليـه، فهي تشرب معـه حتى ينام وهي يقـظى وتنتصر عليه في المزاح العملي، فتمتعـه كـما لا تمتعه أعظم ممثلة، وهي تفوقه جلالاً، فهي رفيقة لعبه، ولكنها ملكة عظيمـة. إنها تـظل ساحـرته حتى وهي تصيـد السمك من النهـر، أو تلعب البليـارد، أو تمتشق الحسـام الذي حـارب به (فيليبي) أو تجـري بضـع خـطوات في شـارع عـام. إن روحها مخلوقة من النار والهواء، والشـاعر في نفسـه لا يقل عبـادة لها عن الـرجل. وهو أبعد ما يكون عن الوهم في فهمه إياها، فهو يعرف كـل نقائصهـا، ولا ينطلي عليه خداعها، ويؤمن بأنها يمكن أن تخونه، ومـع ذلك فـإن هذا لا يغـير من الأمر شيئاً، لأنها منية نفسه تمثلت له كاملة، وقد خلق هو ليحبها» [1].

تلك هي الصـورة التي رسمها شكسبـير لشخصية (أنـطونيو)، وأمـام هذه الصورة نستطيع أن ندرك عناصر الصحة والخطأ في الأحكام التي تضمنتها الأبيات الأولى التي افتتحت بهـا المسرحية، والتي جـاءت على لسـان (فيلو). وأهميـة هـذه الأبيات لا ترجع إلى أنها تمثل رأي (فيلو) وحده، بل إلى أنها تمثـل رأي روما كلهـا في (أنطونيو) بما في ذلك بعض اتباعه، إن عنصر الصحة في هذه الأبيات يكمن في الإشارة إلى أن شخصية (أنطونيو) تتسـع لمجموعـة من الصفات المتنـاقضة. فقـد كان له من الفضـائل مـا جعله جندي رومـا الأول وقائـدها ودعـامة من الـدعائم الثلاث التي يقوم عليها حكمها. وكان فيه من النقـائص ما جعله يـدير ظهـره إلى كل واجباته نحو وطنه ونحو مجـده الشخصي. أما عنصر الخـطأ في الأبيات فيكمن في النظرة إلى علاقة أنطونيو وكليوباترا على أنها علاقة خالية من كل نبل، ومحرومـة من كل دواعي الاحترام. وهذه النظرة الرومانيـة إنما تـرجع إلى الـتركيز عـلى أحد جانبي الصراع فقط، وهو الجانب السياسي، وإغفال الجانب العاطفي منه إغفـالاً تاماً. وهي نظرة جزئيـة تختلف عن تلك النظرة المتكـاملة إلى كل جـوانب الصراع التي نـظرهـا إليـه شكسبـير، والتي كـان من نتيجتهـا تلك الصـورة التي رسمهـا

(١) A.C. Bradley, (op. cit.) p. 296-297.

لأنطونيو في مسرحيته. إننا لا نستطيع خلال الجزء الأول من المسرحية، الذي ينتهي بمعركة (أكتيوم)، أن نستيقن ما إذا كانت كليوباترا هي التي حطمت أنطونيو أم أن أنطونيو هو الذي حطم نفسه. فهو ينيل نصائح ضباطه ومستشاريه أذناً غير واعية. ويخوض معركة (أكتيوم) ضد أوكتافيوس بحراً لا براً، لا لشيء إلا لأن كليوباترا أرادت ذلك. وتفر كليوباترا من المعركة بعد بدئها بقليل فيترك أنطونيو جنده وأتباعه وأعوانه بل ومستقبله في لهيب المعركة ويتبعها إلى الإسكندرية، ولهذا فإننا كلما تقدمنا في هذا الجزء من المسرحية لاحظنا انحدار أنطونيو السياسي والعسكري تدريجياً ليبلغ أقصى درجات الانحدار بعد هزيمته الأخيرة، ولاحظنا كذلك أن هذا الانحدار مصحوب بازدياد تدلهه في حب كليوباترا وتهالكه عليها، وهما عاملان يفقدانه أكبر قدر من تعاطفنا معه قبيل انتحاره بقليل. ولكن شكسبير يبدأ بعد ذلك في الارتفاع بهذه الشخصية إلى آفاق لم نعهدها من قبل، فشعوره بالخجل، ووداعه المؤثر لخدمه وأتباعه، وولاؤهم وإخلاصهم له، وموقفه النبيل من (أينوباريوس)، وأنتحاره حتى لا يشهد نهاية سيده، كل هذه لمسات رائعة يمس بها شكسبير أنبل العواطف وأرق المشاعر في النفس الإنسانية، ليرتفع بذلك (الحطام النبيل) درجات في مدارج العظمة. وتأتي أروع هذه اللمساتُ جميعاً وأقواها تأثيراً في الفترة ما بين محاولته الانتحار وبين موته، والتي يتجلى فيها موقفه من كليوباترا أوضح ما يكون، ذلك الموقف الغني بالمشاعر النبيلة والانفعالات الصادقة، لأنها تأتي مع آخر أنفاس الحياة. فعلى الرغم من أن أنطونيو يعرف مدى ما جرت عليه علاقته بكليوباترا، فإنه لا ينتحر إلا حين يسمع نبأ موتها الكاذب، فيقول:

> إخلع عني السلاح يا إيروس، فمهمة اليوم الطويل قد أديت،
> ولا بد من أن أنام..

فهو يعني بهذه المهمة مهمة المحب التي انتهت بموت كليوباترا، لا مهمة الجندي أو السياسي، ويسمع أنطونيو وهو يجود بأنفاسه الأخيرة أن كليوباترا خدعته مرة أخرى بنبأ موتها الكاذب. وبدلاً من أن يثير ذلك التصرف حفيظته

ضدها يطلب أن يحمل إليها. لقد كان يعتقد بعد نقله إلى القلعة وهو على فراش موته بين يديها أنها لن تموت لموته، ومع ذلك فإنه يطلب بعض النبيذ يستجمع به القدرة على الكلام ليقدم لها النصيحة التي تنفعها في المستقبل، مستقبل أيامها. تلك هي المواقف الأخيرة لأنطونيو، التي يقف عليها المشاهد والقارىء وهي مشاهد تثير في النفس أعقد المشاعر وأعنفها. وأياً كان تعقد هذه المشاعر، فإن الذي لا يحتمل الشك من بينها هو الشعور بعظمة أنطونيو ونبله. ولقد كانت آخر كلماته تعبيراً صريحاً عن هذه المشاعر وكشفاً لسرها وتبديداً للظلال التي أحاطت بها، وهذه هي الكلمات:

لا تندبوا ولا تحزنوا للتغير البئيس
الذي طرأ على نهايتي، بل امتعوا أفكاركم،
عن طريق تغذيتها بحظوظي الغابرة، تلك
التي عشت فيها أعظم أمير في العالم
وأنبله. إنني لا أموت اليوم وضيعاً،
ولا أخلع قبعتي جبناً
أمام مواطني: روماني قهره
في بطولة روماني آخر. إن روحي تذهب الآن
ولا أستطيع أكثر من ذلك.

كليوباترا: لم يكتب «بلوتارخ» - كما سبق أن قيل - ترجمة لكليوباترا[١]،

---

(١) يبدو أن شكسبير اعتمد على مصادر أخرى غير «بلوتارخ» في استمداد الخصائص التي تتميز بها شخصية كليوباترا في مسرحيته. ويبدو أنه اعتمد اعتماداً خاصاً على ما أورده «أوفيد» عن شخصية «ديدو» ملكة قرطاجنة. فهو يورد على لسان كليوباترا عدداً من الابيات التي اوردها «اوفيد» على لسان «ديدو». فمن ذلك قول كليوباترا لأنطونيو متحدثة عن «فولفيا»:

ماذا تقول المرأة المتزوجة؟ لا بد أن تذهب؟.
ليتها لم تعطك إذناً بالمجيء مطلقاً!

وهو ما يعد إقتباساً صريحاً من «اوفيد».

وشكسبير أيضاً يجعل أنطونيو يشبه نفسه وكليوباترا صراحة بـ «ايناس» و «ديدو» وتلمح كليوباترا في مسرحية شكسبير تلميحاً إلى أنها حبلى وهذا ما تصنعه «ديدو» عند «أوفيد». (أنظر: =

ولذلك فقد كان عليه أن يعمد إلى الملاحظات المتفرقة التي أوردها «بلوتارخ» عنها في ترجمة حياة «ماركوس أنطونيوس» ليصوغ لكليوباترا شخصية تتناسب وشخصية أنطونيو، وتصلح لمشاركته في مختلف المواقف السياسية والعسكرية والعاطفية التي مر بها. وتحقيقاً لخاصيتي الإيجاز والتركيز في رسم الشخصيات عمد شكسبير إلى تقديم المعالم الرئيسية لهذه الشخصية في أول منظر من مناظر مسرحيته كما فعل بالنسبة لشخصية أنطونيو، مراعاة منه للتلازم بين شخصيتين تتقاسمان البطولة في مسرحية واحدة. ولقد عبر شكسبير عن المعالم الرئيسية لهذه الشخصية بعبارات غاية في الإيجاز والغنى بالمعاني والدلالات. وقد أجرى أكثر هذه العبارات الرائعة على لسان «أينوباريوس» الذي سنتحدث عنه بعد قليل. ومن ذلك قوله في هذا الجزء من حوار بينه وبين أنطونيو متحدثين عن كليوباترا:

أنطونيو: وددت لو لم أكن رأيتها مطلقاً.
اينوباريوس: أوه سيدي، إذن كنت قد تركت قطعة
فنية رائعة دون أن تراها.

وقوله أيضاً تعليقاً على قول أنطونيو إنه لا بد أن يغادر مصر:

لو سمعت كليوباترا أقل الهمس عن ذلك،
فإنها ستموت على الفور. لقد رأيتها تموت
عشرين مرة في مناسبات أقل خطراً بكثير.

وإذا كانت مثل هذه التعبيرات تتميز بالدقة ونفاذ البصيرة في الكشف عن هذا الجانب أو ذاك من جوانب هذه الشخصية فإن لـ «اينوباريوس» تعبيراً آخر في وصف شخصية كليوباترا كتب له الخلود، لأنه يتميز، بالإضافة إلى الإيجاز، بالإحاطة والشمول، وهو قوله: (تنوعها الذي لا تحيط به الحدود). ولقد دعا هذا

= Gilbert Héght, the Classical Tradition (op.cit), p.p. 205-506, Nates on II.p. 621. n. 47

وقد كتب «كريستوفر مارلو» بالاشتراك مع «ناش» مسرحية بعنوان «مأساة ديدو» ومن المعروف أن «مارلو» ترجم بعض أعمال «أوفيد» مما يوحي بمعرفته به معرفة جيدة تمكنه من الانتفاع بكتاباته. إلى حد اشتراكهما في كتابة بعض المسرحيات مثل «تيتوس اندرونيكوس» و«هنري السابع». هذا بالاضافة إلى ما سبق من اشارات إلى تأثر شكسبير بأوفيد بطريق مباشرة.

التنـوع بعض النقاد إلى اتهـام شكسبير بـالتضارب وعـدم الوضـوح في رسم هذه الشخصيـة. ومن هؤلاء بتيـل S.L. Bethell الـذي يقـول: «لا عجب أن تقلق شخصية كليوباترا عالم النفس، لأنها ليست شخصية بقـدر ما هي صـورة شعريـة قائمة على المبالغة»[1] غير أن هناك نظرة أخـرى في مقابـل هذه النـظرة تقرن فيهـا شخصية كليوبـاترا، كـما رسمها شكسبـير، بأعـظم الشخصيات التي أبـدعها في روائعه. ويعبر بروفسور (برادلي) على وجهـة النظر هـذه في قولـه: «إن كليوبـاترا تكون مجموعة مع هاملت وفولستاف. وقد يمكن أن نضيف إليهم «ياجو» لو لم ينقص عنهم في خاصية معينة. إنهم ذوا (تنوع لا تحيط بـه الحدود). إنـك تشعر أنهم لـو كـانوا عـلى قيد الحيـاة وقضيت كل حيـاتك معهم لمـا كان يمكن للتعـود أن يحـول (تنوعهم الذي لا تحيط به الحدود) إلى شيء مبتـذل، ولظلوا في كـل يوم يفـاجئون ويحـيرون ويمتعون. لقـد أضفى شكسبير عـلى كل منهم - رغم عـظم الاختـلاف بينهم - أصالته وعبقريته. لقد أضفاها أكمل ما يكون الإضفاء على هـاملت الذي لم يغلق دونه حجرة من حجرات التجربة. وربما يكون قد أضفاها عـلى كليوبـاترا أكثر مما أضفاها على فولستاف. ومع ذلك فإننا إذا سـألنا عـما إذا كانت شخصيـة كليوباترا في الفصول الأربعة الأولى شخصية مـأساويـة كشخصية هـاملت، فإننـا بكل تأكيد لا نستطيع أن نجيب بـالإيجاب»[2]. فمن الواضح أن فقرة بـروفسور (برادلي) هذه تخالف إلى حد التناقض فقرة مسـتر (بتيل) السـابقة. فهي لا تكتفي بـإثبات مجـرد النجاح لشكسبـير في رسم شخصيـة كليـوبـاتـرا، بـل تضـع هـذه الشخصيـة على قـدم المسـاواة مـع أروع مـا رسم من شخصيـات. غـير أن فقـرة بـروفسور (بـرادلي) هذه تشـير إلى شيء آخر، هـو أننا لا نستـطيع أن نصف هـذه الشخصية في الفصول الأربعة الأولى من المسرحية - رغم نجـاح شكسبير الـرائع في تصويرها بأنها شخصية مأساوية. وهذه إشارة ذات أهمية خاصة، لأنها تحمل في طياتها تفسيـراً لذلـك الاختلاف البـين بين النقـاد في تقديـر هذه الشخصيـة. إننا

---

(١) S.L. Bethel, Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition, quoted by, R.E.C. Haughton, the New Clarendon Shakespeare, Antony and Cleopetra, (op.cit.), p. 244.

(٢) A.C. Bradley, (op. cit.), p. 299.

نسمع خلال الفصول الأربعة الأولى من المسرحية مجموعة من الأحكام المتناقضة على هذه الشخصية. فهي في نظر «اينوباريوس» الذي يستنكر تأثيرها السيء على أنطونيو:

قطعة فنية رائعة
وفي رأيه أن:
الزمن لا يذويها، ولا يحيل التعود
تنوعها الذي لا تحيط به الحدود إلى شيء مبتذل.
ثم إنها كليوباترا التي:
يجمل منها كل شيء، التقريع، والضحك،
والبكاء...

وحتى حين يصفها أنطونيو نفسه بالمكر الذي لا يعرف الحد، يرد «اينوباريوس» قائلاً:

مع الأسف! كلا يا سيدي، إن مشاعرها لم تخلق
إلا من أرق أجزاء الحب الخالص. إننا لا نستطيع
أن نسمي رياحها ومياهها تنهدات ودموعاً، إنها
عواصف وأعاصير أعظم مما يمكن للتقاويم أن تروي.
إن هذا لا يمكن أن يكون مكراً منها، وإذا كان كذلك فإنها تنزل
المطر كما يصنع الإله سواء بسواء.

وبالإضافة إلى هذه الأحكام من شخصية هي أولى شخصيات المسرحية جميعاً بالتصديق نجد طائفة من أقذع ما يمكن أن توصف به امرأة من المثالب. فهي على لسان «فيلو» غجرية، وفي رأي قيصر لا تزيد أنوثة على أنطونيو، وفي رأيه أيضاً أنها «عاهرة» وهي عند «سكاروس» فرس مصر اللعوب، وهي تفر من المعركة فرار البقرة في شهر يونيو. هذه الأحكام المتعارضة في الفصول الأربعة الأولى من المسرحية تكشف بوضوح ما تنطوي عليه شخصية كليوباترا من «تنوع لا تحيط به الحدود»، ولكنها لا ترقى إلى مرتبة الشخصية المأساوية لأن كثيراً من

تصرفاتها في هذه الفصول الأربعة تفقدها التعاطف والاحترام الجديرين بمثل تلك الشخصية. فلديها مثلاً حنق العشيقات على المحترمات من بني جنسها، فهي تصف «فولفيا» بأنها سليطة اللسان وتسميها المرأة المتزوجة. وحتى في حالة الغضب الهائج، حين تتلقى من بعض الرسل نبأ زواج أنطونيو من «أوكتافيا»، نراها تستجمع قواها بالقدر الذي يكفي للقيام بعملية تقويم سريع لشخصيتها على حساب شخصية غريمتها. فحين يعترف الرسول بأن «أوكتافيا» خفيضة الصوت وأقل طولاً من «كليوباترا» تحول هذا في حقد ساذج إلى اعتقاد بأنها غبية قميئة[1]. وهي قبل ذلك بقليل وحين تتلقى من الرسول نبأ زواج أنطونيو من «أوكتافيا» تثور على الرسول ثورة تنتهي باستلالها مدية محاولة قتله بها، وهي ثورة تجعل منها شخصية أقرب إلى طبيعة الملهاة منها إلى طبيعة المأساة. وتكسب المنظر الذي ترد فيه عنصراً لاهياً لا ينكر. ونستطيع أن نلمس التأثير الملهاوي في إسرافها في اللجوء إلى المكر والخديعة والتظاهر بالإغماء حين تشتد بها الأزمات العاطفية، وهو اتجاه عبر عنه «اينوباريوس» بنجاح حين قال وقد عزم أنطونيو على الرحيل إنه رآها تموت عشرين مرة في مناسبات أقل خطراً بكثير. وأخيراً فإن فرارها من معركة «أكتيوم»، ثم استسلام بعض قواتها لقيصر بعد ذلك، واتهام انطونيو إياها بأنها تضحي به تقرباً إلى قيصر، كل ذلك يلقي على شخصيتها ظلالاً ثقيلة من الشك تحول دون الاقتناع بها كشخصية مأساوية.

غير أن عنصراً جديداً يطرأ على هذه الشخصية فيحولها في الفصل الخامس من المسرحية إلى تلك الشخصية المأساوية التي قرنها بروفسور «برادلي» بشخصيتي هاملت وفولستاف. ولهذا يخصص شكسبير الفصل الخامس والأخير كله لها بعد أن يموت البطل في آخر الفصل الرابع. وفي هذا أبلغ دليل على أن بطولة المسرحية غير قاصرة على أنطونيو. فهي تشاركه البطولة في الفصول الأربعة الأولى وتنفرد بها في الفصل الخامس والأخير. ويبدأ هذا التحول الخطير في شخصية كليوباترا في آخر منظر من مناظر الفصل الرابع. والمناسبة التي تبرزه هي ذلك الحوار الذي يدور بينها وبين أنطونيو وهو يجود بروحه، وبخاصة في الجزء التالي من الحوار:

(١) E.K. Chambers Shakespeare: A survey, (op. cit), p.195.

أنطونيو: كلمة واحدة أيتها الملكة الحلوة.
حاولي أن تحصلي من قيصر على الشرف والأمان.
كليوباترا: إنهما لا يجتمعان.
أنطونيو: لا تثقي بأحد ممن هم حول قيصر عدا «بروكيوليوس»
كليوباترا: سوف أثق بعزيمتي ويدي، ولن أثق بأحد ممن هم حول قيصر.

ففي هذا الجزء من الحوار نغمة لم نعهدها في أي حديث جرى على لسان كليوباترا من قبل. فكلامها عن عدم إمكان اجتماع الشرف والسلامة في موقفها ذاك، واعتمادها على عزيمتها ويديها، ورفضها الاعتماد على أحد ممن هم حول قيصر، كل ذلك حين يصدر عن شخصية عرف عنها قبل ذلك دائماً الميل إلى إغراء الرجال واستخدامهم في تنفيد مآربها الخاصة يدل دلالة واضحة على أن نار التجربة في الفصول الأربعة الأولى من المسرحية قد أنضجت هذه الشخصية وأعدتها إعداداً طيباً لذلك الدور المأساوي العظيم الذي تضطلع به في الفصل الخامس. إن خير وسيلة للوقوف على كنه هذا الدور العظيم هي معايشة كليوباترا فيه عن طريق الاتصال المباشر به في المسرحية، أما ما يمكن هنا فلا يعدو أن يكون إشارة إلى هذا الجانب أو ذاك من جوانبه. وقد كشفت كليوباترا عن طبيعة ذلك الدور في حديثها الأخير حين قالت:

إنني نار وهواء، أما عناصري الأخرى
فسأمنحها للحياة الدنيا.

فجوهر هذا الدور هو القدرة على التسامي لمواجهة موقف جديد، كل الجدة بكل ما يتطلبه من عظمة. ولقد كان الموت بالنسبة لها الباب الوحيد الذي تستطيع أن تواجه من خلاله كل ما جد من مواقف. فبالموت تستطيع أن تلقى أنطونيو، فهي تتزين لهذا اللقاء تماماً كما أخذت زينتها للقائه لأول مرة. وهي تغار من «ايراس» التي سبقتها إلى الموت لأنها بذلك قد تفوز بالقبلة الأولى من أنطونيو. ولقد جمع شكسبير حول هذا الموقف مجموعة من الصور الشعرية الرائعة التي تقيم أوثق علاقة بين الحب والموت. فكليوباترا تبحث طويلاً عن تلك الوسيلة التي

تقتل ولا تؤلم، وكانت هذه الوسيلة هي الأفعى التي أجرى شكسبير ذكرها على لسان كليوباترا وغيرها من الشخصيات في مراحل مبكرة جداً من المسرحية ليس فيها أي صدى لفكرة الموت، فجاء هذا الذكر المتكرر بمثابة تهيئة نفسية للوقوف أمام أخطر مشاهد المسرحية وأروعها جميعاً. ومن هذه الصور الشعرية أيضاً تشبيه كليوباترا بصدمة الموت بقرصة المحب، تؤلم ولكنها مرغوبة، وتشبيهها الأفعى على صدرها بالطفل الذي يرضع من مرضعته وهي نائمة، وتشبيهها لسكرة الموت بالتمر في الحلاوة، والهواء في اللطافة. . . الخ. وكما كان الموت بابها للقاء أنطونيو كان كذلك بابها إلى الحرية. وهي لهذا ترى في الأفعى التي هربها إليها أحد المصريين وسيلتها إلى الحرية. فهي تقول لحاجبها:

دعه يدخل (يخرج الحاجب) يا لها من وسيلة ضئيلة
يمكن أن تقوم بأنبل الأعمال، إنها تأتيني بالحرية.

فبهذه الحرية تستطيع أن تفلت من الشرك الذي يصنعه لها قيصر، وتفوت عليه غرضه، فهي تخاطب الأفعى بعد أن وضعتها على صدرها فتقول:

لو انك تستطعين أن تتكلمي! حتى أسمعك
تسمين قيصر العظيم حماراً غبياً.

من الطبيعي أن يتشابه هذان المحبان - أنطونيو وكليوباترا - لا في المصير فقط، بل وفي قيمة المصير أيضاً، فكليوباترا - كما فعل أنطونيو - اكتسبت من العظمة بالموت ما لم تستطع اكتسابه بالحياة. لقد كان الموت في ظروفها الأخيرة العمل الوحيد العظيم الذي يليق بها، تماماً كما قالت «تشارميان» لأحد أعوان قيصر وقد وجد كليوباترا ميتة :

إنه عمل يليق بأميرة
تنحدر من سلسلة طويلة من الملوك .

ولا شك أن مما يزيد من هذه العظمة اعتراف «أوكتافيوس» بها في رثائه لكليوباترا التي ختمت بها المسرحية والذي يقول فيه:

سوف تدفن إلى جوار أنطونيو
وسوف لا يكون على ظهر الأرض قبر يضم
اثنين بهذه الشهرة. إن مثل هذه الأحداث الكبرى
تصيب أولئك الذين يصنعونها .

أليس من أبلغ الأدلة على تلك العظمة المستجلبة بالموت أن نرى المسرحية تبدأ بحديث لأحد الرومان يكيل فيه السباب لكليوباترا ويسميها بأبشع الأسماء، وأن نرى المسرحية تختتم بحديث لرأس الدولة الرومانية يرثي فيه كليوباترا، ويعترف لها في هزيمتها بالعظمة؟ .

أوكتافيوس: إذا نظرنا إلى الجانب السياسي وحده من الصراع في هذه المسرحية وجدنا أن أنطونيو وكليوباترا يمثلان أحد طرفيه، في حين يمثل «أوكتافيوس» طرفه المقابل. ونستطيع أن ندرك - حتى بالنظر إلى هذا الجانب السياسي وحده في الصراع - أن اهتمام شكسبير كان مركزاً على أنطونيو وكليوباترا. أما «أوكتافيوس» فلم يكن يهم شكسبير من أمره إلا أنه يمثل القوة التي يصارع البطلان ضدها. لهذا عرض شخصية «أوكتافيوس» كما وجدها في ترجمة بلوتارخ لحياة «ماركوس أنطونيوس» دون أن يعني نفسه إدخال أي تطور عليها، بل دون أن يعني نفسه الرجوع إلى ترجمة «أوكتافيوس» عند بلوتارخ، وفي مسرحية شكسبير يمثل «اوكتافيوس» روما. وهو يبدو أمامنا قوة مجردة باردة أكثر مما يبدو إنساناً من لحم ودم. إنه من العقل وبعد النظر وحسن السياسة ومضاء العزيمة والبعد عن الانفعال بحيث لا نقتنع بأننا أمام إنسان ممن نألف من البشر. ولهذا فنحن لا نحس إزاءه بأي تعاطف، إذا لم نحس فعلاً بشيء من النفور. أمثال هذه الشخصيات كثير في الحياة وفي التاريخ، ويبدو أن النجاح السياسي يكون دائماً تقريباً حليف هذه الشخصيات، إنه يظل دائماً بلا انفعال أمام أنطونيو ذي المزاج الإنفعالي الحاد. فاذا كان أنطونيو - في رأيه - قد:

ملأ
مكانته بالشهوانية

فإن هذا من شؤون أنطونيو الخاصة. ولكن كيف يمكن الصبر على شريك في الحكم والمسؤولية مثل «أنطونيو» الذي يسلك مع ذلك كما يسلك الصبية:

الذين يوقفون، مع اكتمال معرفتهم،
تجربتهم على متعهم الحاضرة،
متمردين بذلك على صواب الرأي.

إن مهمة رجل السياسة أن يرى الأمور على حقيقتها وأن يدبرها بالوسائل التي هي أدنى أن تصل بها إلى غاياتها. وأوكتافيوس يعلم علم اليقين أنه لا يملك تلك المزايا التي تكسبه حب الجماهير، ولا تلك المهارة الحربية التي تجعله جندي روما الأول. فعليه إذن أن يرمي شجاعة «بومبي» بشجاعة «أنطونيو»، ولا يتسنى له ذلك إلا باستخلاص أنطونيو من شراك كليوباترا. وهو مع ذلك لا يقلل من قيمة نفسه، فرغم حاجته الماسة إلى أنطونيو لا يقدم له في المناقشة التي احتدمت بينهما بعد وصول أنطونيو إلى روما أية تنازلات، بل يصر دائماً بأنه هو على صواب:

لقد فجرت في يمينك
وهو ما لا يقوى لسانك على اتهامي به [1].

فهو لا يدع فرصة للتقدم خطوة إلى الأمام ودفع منافسه خطوة إلى الوراء إلا انتهزها، لأن إصراره على أن يضفي على تصرفاته طابع السلامة والصواب ليس إرضاء لغرور نفسه، كما أنه ليس نزعة إنفعالية تلقائية، فهو أبعد ما يكون عن ذلك. إنه يهدف إلى تشويه سمعة منافسه والتشنيع عليه حتى يكون ذلك مبرراً لأي موقف قد يرى في المستقبل أن يتخذه ضده. وعلى الرغم من غضبه لتنكر أنطونيو لمسؤولياته ومن توجيهه اللوم إليه صراحة من أجل ذلك، فإن من الواضح أنه هو الذي دفع «أجريبا» إلى أن يقترح في نفس الاجتماع أن يتزوج أنطونيو أوكتافيا توثيقاً لعرى المصالحة والصداقة بين أنطونيو وأوكتافيوس ولقد أثارت هذه النقطة بالذات إهتمام بروفسور «برادلي» الذي يقول:

---

(1) H.Granville. Barker, Prefaces to Shakespeare, quoted by R.E.C. Haughton, The New Clarendon Shakespeare, Antony and Cleopatra (op. cit), p.247.

«ونقطة الضعف في هذه الشخصية أن بلوتارخ يذكر أنه يقال عن أوكتافيوس إنه كان شديد الحب لأخته. وهو في مسرحية شكسبير يعبر عن هذا الحب عدة مرات. وعلى هذا فهل كان مخلصاً حين عرض زواجها من أنطونيو (لأنه هو بطبيعة الحال الذي كان يتحدث من خلال أجريبا) أم أنه كان ينصب شركاً مضحياً بعمله هذا بأخته؟ هل كان يأمل حقيقة أن يوحد هذا الزواج بينه وبين زوج أخته، أم أنه لم يقصد به إلا أن يكون مصدراً لخلافات مستقبلة، أم أنه قدر أنه سواء جلب السلام أو جر الشقاق فإنه سيعود عليه في أي من الحالتين بنفع كبير؟ لا بد أن يكون شكسبير الذي لم يكن بحال أقل ذكاء من قرائه قد سأل نفسه مثل هذا السؤال، ولكنه قد لا يكون قد اهتم بالإجابة عليه حتى بينه وبين نفسه، وأياً ما يكون الأمر فقد ترك للممثل (على الأقل للممثل الذي يأتي بعد عصره) ليختار الإجابة - ولو كان عليّ أن أختار لأخذت بوجهة نظر أن أوكتافيوس لم يكن على أي حال مخلصاً كل الإخلاص، لأنني من ناحية اعتقدت أن ذلك أكثر ما يكون تلاؤماً مع طريقة شكسبير المعتادة في تصوير شخصية من هذا النوع، ولأن بلوتارخ من ناحية أخرى فسر سلوك أوكتافيوس تجاه أخته هذا التفسير في مرحلة لاحقة، وهذه إشارة يمكن أن يكون لها بطبيعة الحال تأثير على طريقة الشاعر في تخيل أوكتافيوس قبل ذلك»[1]. فبروفسور برادلي - مدعماً رأيه ببلوتارخ - يرى أن أوكتافيوس كان من ذلك النوع من الساسة الذي يرى أن الغايات تبرر الوسائل، وأن هذه الصفة لم تكن في شخصيته التاريخية فقط، بل كانت في شخصيته الدرامية كما صورها شكسبير. وإن كان أولئك الذين لا ينتمون إلى هذا الطراز من الرجال - وبخاصة الأخلاقيين وأصحاب المبادىء - يرون في ذلك ثلمة تنتقص من الأقدار الخلقية لهذه الشخصيات، فإن هذه الشخصيات نفسها فيما يبدو لا تشاركهم هذا الرأي دائماً. «فأوكتافيوس» كما يبدو في مسرحية شكسبير كان يعتقد أنه صاحب رسالة كبرى يهون كل شيء أمام عظمتها، وأن من واجبه أن لا يغفل لحظة عن الحرص على أداء هذه الرسالة. ولقد بلغ به إيمانه بهذه الرسالة أن اعتقد أن القدر هو الذي وكل إليه أداءها منذ

(1) A.C. Bradley, (op.cit.), p. 289.

الأزل. ولما رأى أن شريكه في حمل هذه الرسالة لا ينهض بأعبائه كما ينبغي أن ينهض، أدرك عن يقين أن صدامه معه أمر لا مفر منه، فهو أيضاً مقدر أزلا. ولنستمع إلى الكلمات التي حاول بها أوكتافيوس أن يسلي أخته عند رجوعها إلى روما وسماعها بذهاب أنطونيو إلى كليوباترا في الإسكندرية؛ يقول:

لا تحزني قلبك،
ولا تهتمي للزمان الذي يرمي سعادتك
بما هو محتوم، بل دعي الأمور المقدرة
تسلك طريقها إلى قدرها غير مبكي عليها، مرحباً بك في روما،
فلا شيء أعز عندي من ذلك. لقد أسيء إليك بشكل
لا يخطر على بال. وإن الآلهة في عليائها.
ستتخذ منا ومن أولئك الذين يحبونك
أدوات لإنصافك.

وإذن فكل ما سيأتي في المسرحية من أحداث، وكل ما يعمد إليه قيصر من إجراءات، إنما هي أشياء لا مفر منها لأنها قدرت أزلاً. فيقول في رثائه لأنطونيو:

أنطونيو..
لقد لاحقتك إلى هذا، ولكننا ندفع
بالأمراض إلى أجسادنا. لقد كان لا بد من أن
أريك هذا اليوم المتنكس،
أو أن أراه منك. فما كان العالم كله
بما رحب أن يتسع لكلينا. ومع ذلك فلأندب
بدمع لا يقل جلالاً عن دم القلوب
أنك أنت، أخي ورفيقي
في أجل الأعمال، وشريكي في الأمبراطورية،
والصديق والصاحب في جبهة القتال،
والذراع لجسدي، والقلب

الذي أضاءت أفكاره أفكاري، يفترق نجمي ونجمك
المتنافران إلى هذا الحد. .

إن هذا الإحساس بسلطان القدر الذي عبر عنه أوكتافيوس هو الذي يجعل منه شخصية مأساوية رغم عجزها عن إثارة أي تعاطف معها في نفس المشاهد أو القارىء.

أينوباريوس: سبقت الإشارة إلى أن شخصية «اينوباريوس» من المواطن التي لم يتقيد فيها شكسبير بمصدره الرئيسي بلوتارخ، وربما يرجع ذلك فيما يرجع إلى أنه لم يجد عن هذه الشخصية في بلوتارخ ما يمكن أن يتقيد به، فليس في هذا المصدر سوى إشارتين عابرتين إلى شخص يدعى «اينوباريوس». إحداهما بمناسبة هزيمة أنطونيو وامتناعه عن التحدث إلى جنده بعد الهزيمة وإنابته «أينوباريوس» عنه في ذلك، والثانية بمناسبة الحديث عن ذرية أنطونيو التي تركها من بعده، حيث يذكر بلوتارخ أن إحدى بناته تزوجت من «دوميتيوس اينوباريوس». وهكذا لا يزيد «اينوباريوس» عند بلوتارخ عن أن يكون مجرد إسم إلا قليلاً.

أما عند شكسبير فإن «اينوباريوس» شخصية لها أهميتها الخاصة. وقد كان هذا هو السبب في الحديث عنه هنا دون بقية شخصيات المسرحية، جنباً إلى جنب مع الشخصيات الثلاث الرئيسية. فلا ترجع أهمية هذه الشخصية إلى شدة ارتباطها بالصراع بقدر ما ترجع إلى تلك المهمة الفذة التي اضطلع بها في المسرحية. لقد قام «اينوباريوس» بمهمة التعليق على بعض الشخصيات والأحداث الهامة بحكمة ونفاذ بصيرة جعلته يمثل صوت العقل والرأي الموضوعي المحايد. فهو يدرك حيل كليوباترا ومكرها كما يدرك ما في شخصيتها من ميزات. وهو يفهم نقاط الضعف في شخصية أنطونيو:

الذي لم يحدث أن سمعته امرأة يقول كلمة «لا». .

ويتنبأ بعد زواج أنطونيو من أوكتافيا برجوعه إلى كليوباترا مرة أخرى، كما يتنبأ بالصراع الذي حدث بين أنطونيو وأوكتافيوس فيصدق في الحالتين. ولكن

هذا لا يعني أن دور «اينوباريوس» في المسرحية قاصر على النبوءة والتعليق، فلا يزيد كثيراً عن دور الجوقة في المسرحيات اليونانية، فلقد أتاح وجود شخصية «اينوباريوس» الفرصة لشخصية أنطونيو أن تتكشف عن جوانب نبيلة فيها، في الوقت الذي يهوي فيه طالعه إلى الحضيض نتيجة لأخطاء جديرة بأن تفقده كل تعاطف من جانب المشاهد أو القارىء. ولقد ساعد الكشف عن هذه الجوانب النبيلة على أن ترتفع شخصية أنطونيو من هذا الحضيض إلى ذلك المستوى الذي يليق بشخصية مأساوية عظيمة. فبعد صراع نفسي عنيف ترك اينوباريوس أنطونيو ولحق بقيصر، فكان لذلك وقع مرير في نفس أنطونيو لمكانة أينوباريوس لديه، ولأن هذه الخيانة كانت طعنة من الخلف من صديق في وقت المحنة. ومع ذلك فقد قابل أنطونيو هذا الموقف بتسام نبيل فقال:

إذهب إيروس وأرسل وراءه بأمواله، إصنع
ولا تبق مثقال ذرة، أكتب إليه -
وسوف أمضي ذلك - وداعاً رقيقاً وتحيات،
وقل إنني أتمنى أن لا يجد بعد ذلك ما يدعوه مرة أخرى
لاستبدال سيد بسيد. أوه لقد أفسد حظي
شرفاء الرجال..

لقد أعان هذا الموقف وهذا الحديث شخصية أنطونيو في المسرحية على أن تنهض من كبوتها من جديد، وأن تبدأ في التسامي إلى مكان العظمة الذي تصله في المناظر اللاحقة بعد ذلك. فقد جاءت هذه الكلمات في المسرحية بمثابة ومضات النار خلال كومة من الرماد، وكما أتاح تصرف «اينوباريوس» لهذا الجانب النبيل من شخصية أنطونيو أن يكشف عن نفسه أكد «أينوباريوس» نفسه هذا النبل صراحة في «حديث الموت» الذي كان إسم أنطونيو آخر كلمة هتف بها لسانه فيه:

يا أنطونيو
يا من نصيبه من النبل أكبر من نصيبي من الخسة،
اغفر لي على طريقتك الخاصة.

ودع العالم يضعني باستحقاق في سجل أولئك
الذين تخلوا عن سادتهم، والهاربين،
أنطونيو! أنطونيو!

وهكذا نحس أننا أمام شخصية تنبض بالمشاعر والأحاسيس وتستطيع أن تثير فينا أنبل مشاعر التعاطف والتقدير لا لآرائها وأفكارها فقط، بل ولموقفها أيضاً، بما في ذلك موقفها في ترك أنطونيو. ومن خلال هذه المواقف وتلك الآراء برزت شخصية اينوباريوس في المسرحية فلا يستخدم شكسبير أية وسيلة أخرى لرسم هذه الشخصية.

***

إن رسم الشخصيات الدرامية إنما يتأتى من خلال تعبير الشخصية تعبيراً مناسباً عن تلك الأفكار والمشاعر والتجارب.. الخ. التي تحركها هي بالذات في موقف بذاته. فمن الخطر من وجهة النظر الدرامية أن يمتد التعبير إلى ما وراء الموقف المعين أو الشخصية الإنسانية المعينة من ناحية، أو أن يقتصر على مستوى عادي مألوف نتيجة للجري المخطيء الجهيد وراء المطابقة التافهة للحياة من ناحية أخرى [1]. وتعبر الشخصية في العمل الدرامي عن نفسها بالسلوك أو التصرف حيناً، وبالحديث عن نفسها أو عن غيرها في شخصيات المسرحية حيناً آخر. أما تصرف الشخصية الدرامية فتمثله حبكة المسرحية، وأما حديثها فيمثله الحوار. وبذلك تصبح لدى الكاتب المسرحي وسيلتان لرسم شخصياته هما الحبكة والحوار.

ويقصد بالحبكة طريقة ترتيب الوقائع التي يتكون منها العمل المسرحي وإقامة نوع من العلاقات بينها، وتتضمن هذه الوقائع بالضرورة وجود شخصيات تعمل وتتصرف وتحدد مواقفها إزاء ما يواجهها من أحداث، وكل ذلك وسائل تعبر بها الشخصية عن كثير من جوانبها النفسية والعقلية والخلقية. فمن خلال

George Lukacs, The Historical Novel, (op. cit), pp. 115-116. (1)

حركة القصة، وبصفة خاصة من خلال كبار المواقف والأزمات فيها، تتكشف أهم الخصائص التي تتميز بها كل شخصية من الشخصيات المشتركة في هذه المواقف وهذه الأزمات. لا شك أننا عرفنا الكثير عن شخصية أنطونيو - في مسرحية شكسبير - من خلال رفضه الإذن بالدخول عليه للرسل الذين جاءوه من روما بأخطر الأنباء، ومن خلال إرساله زوجته «أوكتافيا» من أثينا إلى روما ولحاقه هو بكليوباترا في الإسكندرية، ومن خلال عدم إصغائه لنصائح قادته العسكريين الذين أشاروا عليه بأن تكون معركته ضد قيصر في البر لا في البحر وإصغائه إلى رأي كليوباترا التي أشارت عليه بعكس ذلك. وكذلك نستطيع أن نعرف الكثير عن شخصية كليوباترا من خلال ثورتها على الرسول الذي حمل إليها نبأ زواج أنطونيو من أوكتافيا، ومن خلال فرارها من موقعة أكتيوم بعد بدء المعركة بقليل، ومن خلال إرسالها إلى أنطونيو من يخبره كذباً بأنها قد انتحرت، وهكذا. فمن أمثال هذه التصرفات وأنماط السلوك، إستجابة لمجموعة من الأحداث المترابطة نوعاً ما من الترابط، تتكون حبكة المسرحية. ومن هذا يتبين أن الحبكة في كل مسرحية جيدة تعتمد أساساً على الشخصيات فيها، فليست المسرحية ذاتها «إلا مجموعة من الشخصيات ذات الطابع المعين، التي تحركها دوافع وانفعالات معينة تجمع بينها ظروف ينتج عنها تأثير متبادل أو تضارب مصالح فيما بينها» [١]. وأن الحبكة بما فيها من وقائع ومواقف إنما هي - بمعنى من المعاني - تصوير للشخصيات الدرامية.

غير أن الحبكة باعتبارها وسيلة لرسم الشخصيات الدرامية لا تكشف إلا عن تلك الخصائص العامة فيها. لأن ما تؤديه الحبكة هو أن تعرض أمامنا شخصيات متلبسة بسلوك أو تصرف معين، بمعنى أنها تصور هذه الشخصيات من خارجها. والحبكة لا تؤدي هذه المهمة على الوجه الأكمل إلا إذا اتسع مجال الحركة فيها اتساعاً يسمح بإعطاء صورة كاملة عن أبعاد تصرف ما، وإلا إذا حددت المواقف بشكل لا يسمح بالخطأ في فهمها. أما تلك الخصائص الداخلية

(١) William Henry Hudson, Introduction to the study of Literature.,(op.cit.), p.190

ذات الطابع الفردي الذي يميز كل شخصية عن غيرها تمييزاً كاملاً، فالوسيلة الصحيحة لإبرازها هي الحوار الذي يمكن من خلاله هو فقط التعرف على مختلف المشاعر والعواطف والانفعالات وطرق التفكير والإتجاهات الخلقية والمزاجية لكل شخصية من الشخصيات الدرامية. والحوار لا يكشف عن كل هذه الخصائص في شكلها المستقر الثابت، بل في شكلها المتطور المتحرك، وذلك عن طريق تتبعها في كل مرحلة من مراحل العمل الدرامي، والكشف عما بين بعضها والبعض من علاقات التضارب أو الانسجام. فالحوار يشارك الحبكة في تطوير الشخصيات من الخارج، وينفرد دونها بتصويرها من الداخل. وتتجلى أهميته القصوى في أداء هذه المهمة إذا تذكرنا ما سبق أن أشير إليه من قبل، وهو أن ليس للكاتب المسرحي مطلقاً أن يتدخل تدخلاً مباشراً في عمله الأدبي بالتعليق على الأحداث أو الشخصيات - كما يفعل الكاتب الروائي مثلاً - وبذلك لا تبقى له من وسيلة لتصوير شخصياته من داخلها إلا الحوار.

والكاتب المسرحي يستخدم الحوار في رسم شخصياته بطريقتين: أولاهما أن يجعل الشخصية تتحدث عن نفسها ومختلف شؤونها وما يتصل بها، كاشفة بذلك عن إحساساتها ومشاعرها ودوافعها وطبيعة مزاجها وطريقة تفكيرها. والطريقة الثانية أن يجعل الشخصيات الأخرى تتحدث عن الشخصية المراد تصويرها كاشفة بعض الجوانب الهامة في طبيعتها، وبخاصة تلك الجوانب التي لا تستطيع الشخصية أن تدركها في نفسها، أو التي لا ترضى أن تعترف بوجودها في نفسها، ولقد استخدم شكسبير كلتا الطريقتين في رسم شخصيات مسرحيته «أنطونيو وكليوباترا». أما بالنسبة للطريقة الأولى، فلا أظن أننا نجد ما هو أصدق تعبيراً عن شخصية أنطونيو من قوله هو في مطلع المسرحية، وقد رفض الإذن لبعض الرسل الذين وفدوا إليه من روما منصرفاً بكليته إلى كليوباترا:

لتذب روما في نهر التيبر، وليسقط القوس الضخم
للأمبراطورية المترامية الأطراف، هاهنا مجالي،
فالممالك من طين، وأرضنا السبخة تطعم الحيوان

كما تطعم الإنسان سواء بسواء، إن نبل الحياة
أن نصنع هكذا، حينما يستطيع مثل هذين الزوجين
ومثل هذا الثنائي المؤتلف أن يصنع، وهو ما أتحدى فيه
العالم، تحت تهديد العقوبة، أن يعرف مثله.
إننا بلا نظير.

فلقد كشف أنطونيو في هذه الأبيات عن جوانب من نفسه ما كان يمكن الكشف عنها بطريقة أخرى على نفس الدرجة من الوضوح، وبنفس القدر من الإيجاز. بل لقد كشف في هذه الأبيات ما لا يمكن الكشف عنه بأية وسيلة أخرى، لأنه لم يعلمنا بهذه الجوانب في شخصيته بطريقة عقلية فقط، بل جعلنا بالإضافة إلى ذلك نحسها إحساساً، نابضة بالحياة عاملة مؤثرة في سلوكه. غير أن حديث الشخصيات الدرامية عن نفسها لا يؤخذ في كل الأحوال على ظاهره، بل ينبغي أن تطبق عليه القاعدة التي تصدق على أحاديث الناس عن أنفسهم في الحياة الواقعية، فنقف في كلتا الحالتين موقف النقاد مما نسمع، وذلك لنتحقق من مطابقته أو عدم مطابقته للواقع. فهل يمكن أن نأخذ كلام كل من كليوباترا وأوكتافيوس على ظاهره فنصدقه في هذا الحوار الذي جرى بينهما، وقد بلغ قيصر أن كليوباترا اختلست من كنوزها بعض الأشياء لنفسها؟

كليوباترا:

قل يا قيصر الطيب.
إنني استبقيت بعض الأشياء النسائية التافهة
واللعب غير الهامة، أشياء لها من القيمة
ما نحيي به أصدقاءنا الجدد. وقل إنني
عزلت رمزاً أقيم
من أجل «ليفيا» و «أوكتافيا» لأنال
به شفاعتهما. فهل كان لا بد أن يفضحني بذلك
شخص نشأ في نعمتي؟ (متجهة إلى سيليوكوس الواشي)

أرجو أن تذهب وإلا فسأكشف لك عما بقي في روحي من شرارات حية
خلال رماد حظي، فلو كنت رجلاً حقيقة
لأخذتك من أجلي الرأفة.

قيصر:

إنسحب يا سيليوكوس (يخرج)

كليوباترا:

فليكن معلوماً أننا نحن العظماء يساء بنا الظن عادة
بسبب ما يفعله غيرنا، وحين نسقط
فإننا نسأل عما ارتكبه الآخرون باسمنا من أخطاء
ولهذا فنحن جديرون بالرحمة

قيصر:

كليوباترا
إننا لن نضع في قائمة الغنائم لا ما استبقيت
ولا ما أظهرت، فكلاهما لا يزال لك
تمنحينه من تشاءين، وكوني على يقين
أن قيصر ليس تاجراً فيساوم معك
فيما يبيعه التجار، لهذا لا تحزني
ولا تجعلي من أفكارك سجناً لك.
كلا أيتها الملكة العزيزة
فنحن نقصد أن نصنع ما تشيرين به
أنت، فكلي واشربي وقرّي عيناً،
فلك منا كثير من الرحمة والعناية،
حتى إننا سنكون لك الصديق على الدوام، وعلى هذا، وداعاً.

فمن الواضح على ضوء وقائع ومواقف أخرى لكليوباترا وأوكتافيوس

وغيرهما من الشخصيات سابقة على هـذا الحوار ولاحقـة له في المسرحيـة، بل وفي ضوء أجزاء أخرى من هذا الحوار نفسه. أن كلاً منهما يخادع الآخر فلا يعبر بصدق لا عن مقاصده ولا آرائه ولا مشاعـره. ومن هنا كـان لا بد من الـوقوف من هـذا الجزء من الحوار موقف الحذر والتوقف عن قبوله أو تصديقه لأنه يخـالف الحقيقة. ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن ننقص من قيمة هذا الجزء من الحوار في الكشف عن جوانب بالغة الأهمية في نفس كل من كليوباترا وأوكتافيوس.

بنفس القـدر من النجـاح استخـدم شكسبـير الحـوار في رسم شخصيـات مسرحيته هذه بالطريقة الثانية، وهي أن يجعل الشخصيـات الأخرى في المسرحيـة تتحـدث عن الشخصيـة المـراد تصـويـرهـا، مـبرزاً من خـلال أحـاديث هـذه الشخصيات المعالم الرئيسية لهذه الشخصية. فلقـد افتتح مسرحيتـه بإلقـاء الضوء على بعض جوانب من شخصية أنطونيو من خلال حديث «فيلو» عنه بقوله:

كلا. ولكن هذا التدله السخيف من جانب جنرالنا
يتجاوز الحدود. إن عينيه الحادتين هاتين

اللتـين توهجتـا على صفـوف الحرب وحشـودها
كما لو كانتا عيني مارس الدارعتين، تحيدان الآن، وتحولان

مهمة نظرتهما وانكبابها إلى جبهة سمراء، وإن قلبه
الذي قطع في هرج المعارك العظام ومرجها
الأحزمة على صدره يرتد عن كل طبعه،
ويصير الكير والمروحة
اللذين يبردان شهوة امرأة غجرية، أنظر حيث يقدمان

(موسيقى: يدخل أنطونيو وكليوباترا ومرافقوهما والطواشيون يروحون عليهما)

أنظر جيداً وسترى فيه
إحدى دعائم العالم الثلاث قد تحولت
إلى غر لداعرة

وأمثال ذلك من أحاديث الشخصيات الدرامية عن بعضهـا البعض كثير في المسرحية، وهي مصدر ثروة للمعلومات عن مختلف الشخصيات فيها.

وإذا كـان لا بـد لنـا من أن نكـون عـلى شيء من الحـذر في تقبـل حـديث الشخصية عن نفسها، فإننا لا بد أن نكون على قدر أكبر من الحذر في تقبل حديث الشخصية عن شخصية أخـرى. ذلك أننـا ينبغي أن نضع في الاعتبـار العلاقـات والدوافع والـظروف العامـة والخاصـة التي يمكن أن تؤثر في هـذا الحديث وتكيفـه بطريقة معينة. فمما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار بالنسبة لأحـاديث أعوان قيصر عن أنطونيو أنهم ينظرون إلى الجانب السيـاسي من الصراع، دون أن يظهـروا شيئاً من التقدير للجـانب العاطفي منـه، وبذلـك تميل أحكـامهم من أول المسرحية إلى أن نكون في غير صالح أنطونيو. أما بالنسبة لأحكام قيصر نفسـه على أنـطونيو فينبغي أن يؤخذ في الاعتبار - بالإضافة إلى العامل السابق الذي تحكم في آراء أعوانـه في أنطونيو - عامل آخر هو أنه شريك غير متعاون لا بد من تصحيح موقفه، أو عـلى أنه منافس في الحكم لا بد من التدبير في ذكاء وصبر للقضـاء عليه، ومن هنـا تأتي قيمة تصوير هذه الأحكام شخصيات المتحدثين بها، أو كشفها عن جـوانب معينة من الصراع، وتحديدها اتجاهه.

إن إدراك الكتـاب المسرحيين لضرورة أخـذ الحذر مما يتضمنـه الحـوار من أحكـام، سواء صـدرت هذه الأحكـام عن الشخصية فيـا يتصل بنفسهـا أو فيـا يتصـل بغيرهـا، دعا بعضهم إلى أن يعمـد إلى شخصية من شخصيـات المسرحية فيضفي على أقوالها وأحكامها من الصدق وبعد النظر ما يكسبها من القوة والأهمية ما يجعلها أجدر بالقبول من أقوال الشخصيات الأخرى التي قد يفوق بعضهـا هذه الشخصية أهمية. وبذلك تعتبر هذه الشخصية بمثابة صوت الحقيقة في تعليقها على مختلف الأحـداث والشخصيـات في المسرحيـة، وتكـون آراؤهـا ممثلة لآراء المؤلف نفسه. إن مثل هذه الشخصية تعـويض يتلاءم وطبيعـة المسرحية عن تلك الميـزة التي يتمتع بها الكاتب الروائي ويحرم منها الكاتب المسرحي، وهي التدخل المباشر

لرسم الشخصيات وعرض الأحداث. ولقد رأينا كيف كان اينوبـاريوس هـو هذه الشخصية في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا»، وكيف أن شكسبير لم يكتف بأن يقوم «اينوباريوس» بدور الجوقة في المسرحيات اليونانية، بل جعل منه شخصية من لحم ودم تنبض بأرق المشاعر، وتحس بأنبل العواطف.

الفصل الرابع
الشكل الدرامي

تبين من الحديث عن الشخصيات في الفصل السابق أن بطل المأساة يتميز عن غيره من شخصياتها بأنه يحتل دونها مركز الصراع فيها، فطبيعة هذا البطل، التي هي سر عظمته وسبب مأساته في آن واحد، أنه يمضي مندفعاً نحو هدفه الذي يصارع في سبيله لا يلوي على شيء، ولا يعرف تقاعساً ولا يتطرق إلى قلبه تخاذل، لأنه يحقق بين ذاته وبين القوة التي تدفعه فيصيران شيئاً واحداً. ولا بد في كل مأساة من صراع، صراع بين المشاعر أو بين العواطف أو بين الإرادات أو بين طرق التفكير أو بين الرغبات أو بين الأغراض، صراع بين بعض الشخصيات وبعض أو بين بعض الشخصيات والظروف، أياً كان نوع ذلك الصراع. وهذا الصراع هو الأساس الذي تقوم عليه حبكة المسرحية التي هي من أكثر عناصر المسرحية فعالية في تكييف شكلها الدرامي.

يعرف أرسطو المأساة بأنها «محاكاة لفعل بالغ الأهمية كامل ذي حجم معين... الخ»[1] أي أن المأساة عنده كغيرها من الفنون تقوم على المحاكاة. ونظرية أرسطو في المحاكاة رد على نظرية أفلاطون في المحاكاة، لأن كتاب «الشعر» يعتبر إلى حدٍّ كبير دفاعاً عن الشعر ضد آراء أفلاطون عنه، تلك الآراء التي سجلها بصفة خاصة في الكتاب العاشر من الجمهورية وفي بعض رسائله الأخرى.

---

(١) The Poeties, (op. cit.) p. 24.

وترتبط نظرية أفلاطون في المحاكاة بنظرية في المثل، فهو يرى أن لكل كائن في الحياة نموذجاً مثالياً أو فكرة مثالية يعتبر هو شبيهاً غير كامل لها. ففي هذا العالم توجد موائد كثيرة ليست في حقيقتها إلا أشباهاً ناقصة لفكرة مثالية واحدة للمائدة أو «شكل» واحد كامل للمائدة في عالم المثل هو وحده صاحب الوجود الحقيقي. وحينما يجلس رسام أمام مائدة صنعها النجار ليرسمها فإن الصورة الناتجة عن ذلك ليست في حقيقتها إلا نسخة لشيء هو في حقيقته مجرد ظل للموضوع الحقيقي. وبذلك يصبح عمل الرسام في هذه الحالة محاكاة لمحاكاة. ولعل أخطر ما يقول به أفلاطون هنا هو أن الشكل شيء مجرد لا صلة له بالموضوع.

أما أرسطو فإنه يرفض فكرة عالم المثل الأفلاطوني من أساسها، وبالتالي فكرة الشكل المجرد، ويقيم بدلاً منها مبدأ «الشكل المتضمن في الموضوع». فالمائدة التي يصنعها النجار لها وجودها الحقيقي، وهي ككل شيء له وجود حقيقي تتكون من هيولي وصورة أو مادة وشكل. فالهيولي أو المادة هي «الخامة» التي تتكون منها المائدة وهي الخشب، والصورة أو الشكل هو جوهر المائدة التي يمكن إدراكها به، أي ذلك الذي يقوم في الذهن حينما نسمع كلمة مائدة أو جملة هذه مائدة. والذي يدركه الفنان من المائدة إنما هو شكلها، غير أن اهتمامه بالشكل يختلف عن اهتمام كل من الفيلسوف والمدرك العادي به، لأن تأمله للشكل إنما يهدف إلى تمثيل هذا الشكل بواسطة المادة المناسبة لفنه. ومعنى ذلك أن الفنان عند أرسطو لا يقدم محاكاة لمحاكاة، ولكنه يتأمل شكل المائدة أو جوهرها أو حقيقتها، ويحاول أن ينقل هذا الشكل أو يعبر عنه في عمل فني. من هنا جاء هذا الفرق الكبير بين أفلاطون وأرسطو في تقدير كل منهما للفن، ذلك الفرق الذي يقوم أساساً على نظرية كل منهما في المحاكاة [1].

وإذا كان الفن محاكاة فإن هذا يعني أن موضوع المحاكاة لا بد أن يكون له وجود سابق على المحاكاة أي العمل الفني. ولما كان أرسطو يعرف المأساة بأنها «محاكاة لعمل» فإن هذا يتضمن أن للعمل الذي هو موضوع المحاكاة وجوداً سابقاً

---

(1) John Jones, On Aristotle and Greek Tragedy, (London,1962) p. 23.

على المأساة التي هي محاكاة له. ويستلزم ذلك تفريقاً بين «العمل المسرحي» و «الحبكة المسرحية» التي هي جزء من عملية التأليف، والتي لا يمكن لذلك أن يكون لها وجود سابق على المأساة. فالعمل المسرحي هو الشكل الذي يدركه الكاتب المسرحي قبل أن يبدأ الكتابة، أما الحبكة فلا توجد إلا حين يبدأ الكاتب في وضع ذلك الشكل المدرك في قالب التعبير الدرامي. ومعنى ذلك أن الحبكة كما يقول أرسطو ليست إلا ترتيباً للأحداث التي يتكون منها العمل المسرحي (١)، أي أنها تمثيل لذلك العمل. ومن هنا كان اهتمامه بها واعتباره إياها أهم عناصر المأساة، والمحك الحقيقي لقدرة الكاتب المسرحي. بل إنه ليذهب في هذا الاتجاه إلى مدى القول بأن منزلة الحبكة من المأساة بمثابة منزلة الروح من الجسد. فكما أن الروح هي جوهر الجسد وشكله فكذلك الحبكة جوهر المأساة وشكلها، باعتبار الحبكة عملاً مسرحياً موضوعاً في قالب فني. وينبغي أن لا يعترض هنا بأن الروح تتميز عن مجرد الشكل بما فيها من عنصر الحيوية، لأن شكل المسرحية هو العمل، وروحها التي هي الشكل المنطوي على عنصر الحيوية هو الحبكة. ومن هنا يمكن أن نفهم مقارنة أرسطو العمل المسرحي بالكائن الحي، في أن كلا منهما كل متكامل في نفسه (٢)، وقوله أيضاً إن المأساة «محاكاة للعمل والحياة» (٣). أي أنها محاكاة لتجربة تتم في الحياة.

ولكن نظرية أرسطو في المأساة على قيمتها التي اعترفت بها الأجيال على مر الزمن لا تخلو من بعض المآخذ. فمن هذه المآخذ أنه يستخدم اصطلاح «المحاكاة» بمعنيين. فهو مرة يقول إن المأساة محاكاة لعمل متكامل في نفسه. ويعود مرة أخرى ليقول إن «الحبكة» محاكاة للعمل، ولا شك أن المعنى الثاني للمحاكاة قدر زائد على المعنى المعروف عن نظرية أرسطو الخاصة بالمحاكاة في الفن بصفة عامة، ويؤخذ على أرسطو أيضاً أنه لا يجعل عرض المسرحية جزءاً عضوياً منها، وهو

---

(١) The Poeties, (op. cit.) p. 23.

(٢) The Paties, (op. cit.) p.27.

(٣) Ibid, 25.

يذكر ذلك صراحة في كتابه [1]. ومعنى تكامل المسرحية في ذاتها باعتبارها نصاً مقروءاً دون ما حاجة إلى عرضها على المسرح أن النزعة العقلية في نظرية أرسطو في الفن ليست صحيحة بالنسبة لحقائق الفن. والشيء الثالث الذي يمكن أن يؤخذ عليه كذلك مقارنته بين العمل المسرحي في حالة كماله وبين كائن حي جميل له حجم معين ولكنه ليس بالضخامة التي تجعل من المستحيل بالنسبة للعين إدراكه ككل. فهذه المقارنة تقوم على أساس نظرة جمالية بصرية قاصرة، أكدها فيما بعد تطور نظرية المحاكاة عند الكلاسيكين المحدثين إلى تقليد جاف للطبيعة.

ولقد حاول هؤلاء الكلاسيكيون إدراك الشكل الدرامي من خلال ما عرف على أيديهم باسم «قانون الوحدات الثلاث» أي وحدة العمل ووحدة الزمان ووحدة المكان، باعتبار أن هذه الوحدات الثلاث جميعا ترجع في الأصل إلى أرسطو، وهو خطأ يرجع فيما يرجع إلى صعوبة قراءة كتاب أرسطو بالنسبة لنقاد القرون الوسطى وعصر النهضة. ولقد تتبع كثير من الباحثين تطور هذه النظرية وتحولها إلى قانون من قوانين النقد الأدبي على يد الكلاسيكيين، وكان من أهمهم I.E. Spingern الذي كشف عن أن القاعدة الوحيدة التي يمكن أن تنسب إلى أرسطو هي «وحدة العمل» أما بالنسبة لوحدة الزمن فلم يزد أرسطو على القول بأن المأساة تحاول أن تكون متضمنة في دورة واحدة من دورات الشمس أو ما يقاربها، رغم أن المسرحيين المبكرين لم يحاولوا ذلك، وهو تقرير لواقع وليس عرضاً لرأي. ولقد نسب هذا إلى أرسطو باعتباره قاعدة لا بد من التزامها في القرن السادس عشر على يد سينثيو أحد أساتذة الفلسفة والبلاغة في إيطاليا.

وفي نفس الوقت نادى باحث إيطالي آخر هو وربور تيللي بأن أرسطو لم يقصد بوحدة الزمن إلا اثنتي عشرة ساعة فقط، لأن الناس يكونون نائمين في الليل. وقد أبى آخر إلا أن يرد على ذلك بأن أرسطو إنما قصد أربعاً وعشرين ساعة، لأن كثيراً من الأحداث المأساوية تحدث ليلاً رغم أن الناس نيام. وهكذا أصبح من المقرر بين الباحثين والنقاد أن أرسطو نادى بوحدة الزمان، ولم يكن

---

(١) Ibid, pp. 34 - 35.

هناك خلاف بينهم إلا على تحديد الفترة الزمنية التي قال بها. وعلى الرغم مما يبدو في ذلك من ادعاء فارغ، فإنه فيما يبدو كان محاولة لإضفاء نوع من التركيز على الدراما الحديثة، وبخاصة تلك التي كان يكتبها صغار الكتاب. أما «وحدة المكان» فقد أضافها إيطالي أخر هو كاستيلفيترو في القرن السادس عشر أيضاً: ولم يدَّع كاستيلفيترو أن أرسطو نادى بوحدة المكان صراحة، بل قال إنها متضمنة في حديثه عن العمل المسرحي واشتراطه صفة الاحتمال فيه. فالعمل المسرحي لا يبدو محتملاً إذا كان المنظر لا يفتأ يتنقل من مكان إلى مكان [1]. وبصرف النظر عن الظروف الأدبية السائدة في القرن السادس عشر، والتي يمكن أن يوجد فيها شيء من التسويغ للقول بقانون الوحدات الثلاث، فإن المهم هنا هو إيضاح أن قانون الوحدات الثلاث لا يمكن أن يكون وسيلة صحيحة لتحديد الشكل المسرحي. فهي لا تحدد إلا الشكل الخارجي للمسرحية، على حساب ما تتضمنه من مشاعر وأفكار أصيلة. وحتى في تحديدها لهذا الشكل الخارجي فإنها تحاول أن تحدد شكل المسرحية بصفة عامة، أي ذلك الشكل الذي يميز المسرحية عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى. أما ذلك الشكل الذي يميز مسرحية عن أخرى فهو ما لا يصلح قانون الوحدات الثلاث وسيلة لتحديده.

ويمثل العصر الرومانتيكي بدء المحاولة من جديد للبحث عن شكل المسرحية في باطنها، باعتباره صفة عضوية ثابتة فيها لا صفة خارجية عارضة ومفارقة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الشكل المسرحي بهذه الصفة ليس هو الشكل العام الذي يميز المسرحية عن غيرها من الأجناس الأدبية، بل هو تلك الصفة العضوية الذاتية لكل مسرحية على حدة والتي تميزها عن غيرها من المسرحيات. ويمثل هذا الاتجاه في البحث عن الشكل المسرحي قول شليجل نفياً لتهمة خلو مسرحيات شكسبير من الشكل: «ولكي نجيب على هذا الاعتراض بالخلو من الشكل، لا بد أولاً من أن نتفق على فهم فيما يتصل بمعنى «الشكل» الذي يفهمه أكثر النقاد، وبصفة أخص أولئك الذين يصرون على الانتظام

---

(١) Gilbert Highet, The Classical Tradition (op. cit), pp. 142-143.

الجاف، بمعنى آلي فقط لا بمعنى عضوي. فالشكل آلي حينما يفرض تحت التأثير الخارجي على أي مادة على أنه مجرد إضافة عارضة لا صلة لها بطبيعة المادة. . . أما الشكل العضوي فباطني يكشف عن نفسه من الداخل ويكتسب تحديده مع اكتمال تطور البذرة [1]. وعلى الرغم من ظهور هذا الاتجاه السليم في تحديد معنى الشكل منذ بداية العصر الرومانتيكي فإن الوسيلة المعينة الخاصة بتحديد الشكل المسرحي لم تكن موضوع اتفاق.

فلقد حاول هيجل تحديد الشكل المسرحي من خلال اهتمامه الخاص بالعمل المسرحي. فهذا العمل المسرحي لا بد أن يأخذ شكل صراع بين قوتين ينتهي بنوع من التوحيد بينهما. ويماثل هيجل هنا أرسطو في أن كلاً منهما ينظر إلى المسرحية من خلال نظرة فلسفية أشمل، ففهم هيجل المار للصراع المسرحي ليس إلا مظهراً لفهمه العام للتطور التاريخي بصفة عامة. ويتولد الصراع في المسرحية في رأيه نتيجة لأن كلاً من القوتين المتصارعتين تدعيان حقاً من الحقوق إدعاء مطلقاً لا يسمح باعتراف أي من القوتين بأحقية دعوى الأخرى. ومن هنا تكون نهاية الصراع هي إنكار كل من الدعويين. ومعنى ذلك أن الصراع في المسرحية قائم على أساس خلقي. فعلى الرغم من أن دعوى كل من القوتين المتصارعتين يمكن أن تقوم على أساس من الحق فقد تطورت به المبالغة في دعواه إلى الباطل، ومن ثم يمكن القول بأن المبدأ الخلقي الذي يصحح الخطأ لدى كل من القوتين يمكن أن يسمى بـ «العدل الخالد». ويمكن أن ينتهي الصراع المسرحي أحياناً بسلام وتنتهي المسرحية بحل، لأن الوحدة الروحية التي تبدو في شكل كائن مقدس توفق بين الدعاوى المتضاربة للقوتين المتعارضتين، أو أن أمراً يرغم إحدى القوتين على شيء من التنازل، أو أن البطل يوحد بين نفسه وبين العدل المطلق عن طريق إدانة النفس وتطهيرها، وحصوله على القبول نتيجة لذلك. وفي أحيان أخرى يتطور الصراع إلى أقصى غاياته حتى لينتهي إلى إنكار الأحقية المطلقة لدعوى إحدى القوتين بموت شخصية أو أكثر من الشخصيات التي تمثل هذه القوة. وبذلك تظهر

---

(١) The Sense of History, (op. cit) pp. 74 - 75.

القوة المطلقة أو الكائن المقدس في مظهر القوة المدمرة. ولكن حتى في هذه الحالة فإن التوحيد بين قوتي الصراع لا يزال موجوداً لأن ما ينكر ليس هو عنصر الحق في أي من القوتين، وإنما التطرف في دعوى الحق الذي لا يمكن أن يعتبر مبدأ خلقياً[1]. وبذلك استطاع هيجل أن يبحث عن شكل محدد للمسرحية بأنماطها المختلفة، ولكن مما لا يخفى أنه استطاع بذلك أن يحدد ذلك الشكل العام الذي يميز المسرحية عن غيرها من الأجناس الأدبية، أما الشكل الخاص الذي يميز مسرحية عن أخرى فهذا ما لم يكن موضوع اهتمام منه، ومن هنا يتبين أنه على الرغم من صحة منهجه في البحث عن الشكل المسرحي في باطن المسرحية لا في ظاهرها كما فعل الكلاسيكيون، فإنه انتهى إلى نفس النتيجة التي انتهوا إليها، وهي تحديد نوع ما من الشكل من شأنه أن يميز المسرحية عن غيرها من أجناس الأدب، وليس من شأنه أن يتضمن تلك الخصائص التي يمكن أن تتميز بها مسرحية عن أخرى. ويبدو أن السبب في ذلك إنما يرجع إلى ذلك الاهتمام الخاص من جانب هيجل بالعمل المسرحي دون غيره من عناصر هامة أخرى في المسرحية.

وهناك محاولات أخرى لتحديد شكل المسرحية من خلال تحديد بنائها، أو بعبارة أدق، بناء الحبكة فيها. وتقوم هذه المحاولات على أساس فهم البناء على أنه يمثل تصاعد العمل المسرحي حتى يبلغ الصراع فيه غاية حدته ثم يبدأ بعد ذلك في الانحدار متجهاً نحو الحل. وهي محاولات يمثلها جميعاً ذلك الشكل الهرمي المعروف الذي يمكن أن يمثل بناء المسرحية أياً كان عدد فصولها ثلاثة أو أربعة أو خمسة. وأشهر هذه المحاولات محاولة الناقد والكاتب الروائي الألماني جوستاف فريتاج (١٨١٦ - ١٨٩٥) في تحديد شكل المسرحية ذات الفصول الخمسة، فقد نظر إلى المسرحية من خلال فكرة الشكل الهرمي، وعلى اعتبار أن هذا الشكل يتكون من العناصر الخمسة التالية: المقدمة، تصاعد العمل، العقدة، إنحدار العمل ثم النهاية. واتخذ فريتاج مثالاً لنظريته تلك مسرحية «هاملت» لشكسبير، فوزع فصولها ومناظرها على تلك الأقسام الخمسة المذكورة.

---

(١) Bradley (op. cit) pp. 72 - 73.

ويؤخذ على هذا النمط من أنماط تحديد الشكل المسرحي ونحوه من الأنماط الهرمية شيئان، أولاً: أنها تعبر عن أجزاء هذا الشكل الهرمي بمصطلحات يغلب استخدامها بالنسبة للمأساة على استخدامها في الملهاة وغيرها من الأجناس المسرحية. وثانياً: أن الشكل الهرمي نفسه سوف نكتشف عند تطبيقه على مسرحيات من مختلف العصور أنه غير ثابت. فبالنسبة للمسرحية الإغريقية مثلاً، يلاحظ أن الضلع الثاني من الهرم وهو الذي يمثل انحدار العمل المسرحي أطول بكثير من الضلع الأول الذي يمثل تصاعده، أي أن الأزمة أو نقطة التحول تأتي مبكرة جداً في المسرحية الإغريقية. ويرجع ذلك من ناحية إلى أن العمل في هذه المسرحية مقصور على الساعات الأخيرة من القصة، وبذلك يحدث تصاعد العمل قبل بداية المسرحية، ومن ناحية ثانية إلى أن المسرحيات الإغريقية تستمد موضوعاتها غالباً من الأساطير التي كانت معروفة لكل إغريقي، مما لا يجعلها في حاجة إلى طول في المقدمة. أما المسرحية الحديثة فتختلف عن المسرحية الإغريقية في هاتين النقطتين، وهي لهذا تتطلب طولاً في تصاعد العمل فيها [١]. وبالإضافة إلى قصور المصطلحات وعدم ثبات الشكل الهرمي في هذه المحاولات، فإنه يمكن أن يلاحظ فيها ما لوحظ من قبل عن محاولة هيجل. فكما ربط هيجل بين الشكل المسرحي وبين عنصر واحد من عناصر المسرحية وهو العمل تربط هذه المحاولات بين الشكل المسرحي وبين عنصر واحد من عناصرها أيضاً وهو «بناء الحبكة». وكما أن الشكل الذي حدده هيجل من شأنه أن يميز المسرحية عن غيرها من الأجناس الأدبية، وليس من شأنه أن يميز مسرحية عن مسرحية أخرى فكذلك الشكل الهرمي، وكلاهما يشترك في ذلك مع الشكل الكلاسيكي القائم على قانون الوحدات الثلاث.

ولا يختلف عن هذه المحاولات تلك المحاولة الحديثة التي تحقق ما بين شكل المسرحية وحبكتها، وهي المحاولة التي قام بها النقاد الأرسطيون الجدد في شيكاغو [٢]. ولكن هؤلاء النقاد نظروا إلى الحبكة على أساس البداية والأزمة الحل

(١) G.B. Tennyson, An Introduction to Drama, (New York, 1967), p. 23.

(٢) The Sense of History, (op. cit.),p. 74.

فانتهوا إلى مفهـوم للشكل المسرحي يمكن أن تـوجه إليـه نفس الاعتراضـات التي وجهت من قبل إلى فكرتي هيجـل وفريتاج. وهكذا تقصر كل هذه المحاولات عن الـوصول إلى تحـديد للشكـل المسرحي من شـأنـه أن يعـبر عن المـاهيـة أو الـروح المميزتين لكل مسرحية بذاتها، كما يتميز الإنسـان المفرد بمـاهيته وروحـه عن غيره من الأفراد. فهذا هو المقصود الحقيقي لكلمة «الشكل» وهو ما كان أرسطو أقـرب إليه من كل هذه المحاولات.

لقد أدرك النقاد المحدثون أن «الشكل المسرحي» بهذا المفهوم لا بد أن يأخذ في اعتباره عناصر المسرحيـة جميعاً، دون الاقتصـار على العمـل المسرحي كما فعـل هيجل، أو البناء المسرحي كـما فعل فـريتاج، أو الحبكـة المسرحية كـما فعل النقـاد الأرسـطيون الجـدد، أو الاقتصار عـلى مجرد قـانون خـاص بالمسرحيـة مثل قـانون الوحدات الثلاث كما فعل الكلاسيكيون. ذلك أن الشكل بهذا المعنى تعبير شامل عن تلك الخصائص الفردية التي تتميز بهـا المسرحية، وهـذا التعبير الشـامل يعتـبر أمراً غير ممكن إذا أغفل عنصر من العناصر الـرئيسية التي تتكـون منها المسرحيـة. ونظراً لأن أرسطو كان أقرب من كل النقاد بعـده إلى تحديـد الشكل المسرحي كـما ينبغي أن يفهم، فقد اتخذ هؤلاء النقاد من تعريفه للمأساة نقطة ارتكاز بدأوا منهـا تحديدهم هذا. يقول أرسطو في تعريفه للمأساة: «المأسـاة إذن محاكـاة لعمل جـاد ذي وحـدة في نفسه وحجم» [١] ففي هـذا التعـريف نجـد العنصرين الـرئيسيـين اللذين يتوقف عليهما تحديد الشكل المسرحي، وهما العمل والمحاكاة. وفي حديث أرسطو عن العمل يهتم اهتماماً خاصاً بصفتي الحدوث أو الوقوع والوحـدة. ويبدو اهتمامه بصفة الوقوع في تأكيده أن المأساة «ليست محاكاة للناس بـل للأعـمال، لأن سعادة الحياة وتعاستها إنما تتوقفان على الأعمال، والمقصود نوع معين من العمـل لا صفـة شخصيـة، لأن شخصيـات النـاس هي التي تضفي عليهم صفـاتهم، أمـا أعـمالهم فهي التي تجعل منهم سعـداء أو تعساء» [٢]. أمـا اهتمامـه بوحـدة العمل

---

(١) An English Translation of the poeties, (op. cit.), p. 29.

(٢) Ibid, p. 25.

فيتجلى في قوله.. وبناء على ذلك، فكما أن موضوع المحاكاة في كل الفنون المحاكية الأخرى شيء واحد فكذلك، بما أن الحبكة محاكاة لعمل، لا بد أن يكون ذلك العمل كاملاً في نفسه، ولا بد أن تحبك الوقائع التي يتكون منها بحيث إذا ما حولت أو أبعد أي منها فإن الكل لا بد أن يتغير ويفسد ترتيبه. ذلك أن الشيء «إذا أمكن أن يضمن أولاً يضمن دون حدوث اختلاف ملحوظ، فإن هذا الشيء لا يكون جزءاً من الكل»[١]. وهذا الاهتمام من جانب أرسطو بصفة الوقوع أو الحدوث وصفة الوحدة في العمل المسرحي له ما يبرره، فلهاتين الصفتين من صفات العمل دور خاص في تحديد الشكل المسرحي، فمفهوم العمل عنده يشمل ما يقوم به الإنسان وما يحدث له على السواء، ولا شك أن العنصر الذاتي موجود فيهما. وهو في ما يقوم به الإنسان واضح، وأما فيما يحدث له فإن موقف الإنسان مما يحدث له يقوم على أساس ذاتي بين. وحديث أرسطو عن الوحدة يستحق شيئاً من التعليق. فهو يقول ليس معنى الوحدة أن يحدث العمل لشخص واحد، فقد تحدث للشخص الواحد أشياء كثيرة. والمحاكاة كما يتحدث عنها أرسطو ليست مجرد تقليد فهو يذكر في الفقرة المقتبسة منذ قليل أن الحبكة محاكاة للعمل. أي أن العمل لا يبدو أمام المشاهد كما هو، وإنما يبدو من خلال محاكاته بواسطة ترتيب وقائعه ترتيباً معيناً في حبكة. والكتاب المسرحيون ليسوا سواء في إعداد حبكة عمل ما. لأن عملهم في إعداد هذه الحبكة يقوم على مبدأ الاختيار، الإختيار من بين الوقائع والإختيار في طريقة ترتيبها وفي نوع العلاقات التي تربط بين بعضها والبعض. وهو مبدأ يتميز فيه كل كاتب بذاتية خاصة وهذا يفسر لنا ذلك الاهتمام الخاص الذي أبداه أرسطو بالحبكة وجعله منها محكاً لقدرة الكاتب المسرحي، ودعوته الكتاب الناشئين إلى بذل إهتمام خاص بها[٢]. غير أن مفهوم المحاكاة عند أرسطو لا يقتصر على الحبكة، فهو يتضمن بالإضافة إلى ذلك وسيلة المحاكاة من عناصر لغوية مختلفة وعناصر تتصل بعرض المسرحية على المسرح. وعلى أي حال فإن الوسيلة الصحيحة لتحديد الشكل المسرحي هي إدراك طبيعة كل من

---

(١) The Poeties (op. cit.), pp. 28 - 29.

(٢) Ibid p. 25.

هذين العنصرين الهامين وهما: العمل المسرحي ومحاكاة ذلك العمل. وتتوقف معرفة طبيعة العمل المسرحي على معرفة نوعه، وقد قسم بروفسور فيرجسون العمل المسرحي إلى خمسة أنواع تنسب إلى كل من سوفوكليس وشكسبير وراسين وفاجنر ثم بعض الكتاب المحدثين. وقد أعطى كلاً من هذه الأنواع الخمسة وصفاً خاصاً. وهذه الأوصاف على التوالي هي: الإيقاع التراجيدي في العمل، العمل القياسي، العمل العقلي، العمل العاطفي ثم المنظورات الجزئية. ففي كل نوع من هذه الأنواع الخمسة نجد اتجاهاً معيناً وتركيزاً خاصاً يميزانه عن غيره من الأنواع.

أما فيما يتصل بالمحاكاة - باعتبارها العنصر الثاني من عنصري تحديد الشكل الدرامي - فإن من المعروف أن عملاً درامياً ينتمي إلى أحد الأنواع الخمسة السابقة يمكن أن يحاكى بطرق مختلفة. غير أن ذلك يمكن تحديده من خلال تقسيم المحاكاة إلى عناصر أربعة هي:

١ - ترتيب وقائع العمل وإقامة نوع معين من العلاقات بين بعضها والبعض.
٢ - العناصر اللغوية.
٣ - عناصر العرض.
٤ - تقسيم المسرحية إلى فصول ومناظر.

١ - يتخذ بروفسور فيرجسون من مسرحية «أوديب» لسوفوكليس نموذجاً لإيقاع العمل التراجيدي، ويعتقد أن أرسطو كان يعرف المأساة في كتابه «الشعر» وفي ذهنه هذه المسرحية [١] والعمل في هذه المسرحية هو البحث عن قاتل لايوس بكل ما يتضمنه هذا البحث من اكتشاف الجاني وتطهير الحياة الإنسانية من الإثم وتخليصها من آثاره. ولكن هذا لا يعني أن العمل في هذه المسرحية مقصور على عملية البحث كما يمكن أن تبدو للمشاهد في المسرح، لأن هذا يتضمن تسوية بين

---

(١) فرنسيس فيرجسون، فكرة المسرح، ترجمة جلال العشري. (دار النهضة العربية ١٩٦٤) ص٧٢.

العمـل المسرحي والحبكة وهمـا مختلفان بـالضرورة، وقد سبقت الإشـارة إلى قول أرسطو إن الحبكة محاكاة للعمل المسرحي، وهي ما يعني أن كـلا منهما شيء متميـز عن الآخر. ومن ناحية أخرى فإن بروفسور فيرجسون يذكر صراحة أنـه لا يقصد بعبـارة «العمل المسرحي» «أحـداث القصة بـل بؤرة الحياة النفسيـة أو مقصـدهـا الذي تنجم منه أحداثها»[1]. إن العمل المسرحي من الشمول بحيث لا يمكن أن يكـون هـو الحبكـة فقط، فهـو يتضمن بـالإضـافـة إليهـا الشخصيـات والـواقـع والأحـداث والأفكار والمشـاعر وغـير ذلك من عنـاصر المسرحية. ومـع ذلك فهـو جوهر هذه العناصر كلهـا والوحـدة التي تكمن في هذه الأشيـاء وتتضمن تفسيرهـا ومغـزاها وفحـواها، كـما يقول بـروفسور فـيرجسون. ويمكن أن يقـال إن العمـل المسرحي هو مقصد الأحـداث، تلك الخاصـة في الأحداث التي تضعهـا في موقف متـأزم، وتمنحها الإتجـاه نحو نتيجـة معينة. وفي ضـوء هـذا لا يمكن أن يفهم من تحـديد العمـل المسرحي في مسرحية أوديب عـلى أنه البحث عن قـاتل لايـوس أن المقصـود هو عمليـة البحث في ذاتها، ولكن المقصـود هو عمليـة البحث بكـل مـا تتضمنه من شعائر دينية وعادات وتقاليد إجتماعيـة وأنماط فكـرية ووجـدانية، بـل وطريقة الحياة المميزة للمجتمع والدالة على روحـه وجوهـره. ومن ثم لا يكون أي تفسير جزئي لمثل هذا النوع من العمل تفسيـراً سليماً شـاملاً لكـل جوانبـه. ولقد فسرت هـذه المسرحية تفسـيرات عدة بعضهـا لاهـوتي وبعضهـا فلسفي وبعضهـا تاريخي وبعضها عقـلي وبعضها سيكـولوجي ولكن هـذه التفسيرات رغم صحتهـا - كما يقول بروفسور فيرجسون - «تحشر آية سوفوكليس حشراً في مجمـوعة غـريبة من المقولات، لأن فضيلة سوفوكليس وخاصيته في عرض الأسـطورة هي محافـظته على سرها النهائي، بالتركيز على الإنسان التراجيدي في مستوى دون أي تعقل، أو سابق على أي تعقل كائناً ما كان[2]». ومعنى ذلك أن العمـل في هذه المسرحيـة، أو بعبارة أخرى مضمون المسرحية روحي لا عقـلي، فهو يستعصي عـلى كل تفسـير

---

(١) فكرة المسرح،ص٩٩.

(٢) نفس المرجع ص٧٠ - ٧١.

عقلي، لأنه يكشف عن روح طراز معين من البشر في إطار ثقافي معين. إنه يكشف عن العمل التراجيدي الذي يجمع في جوهره بين النقائض، بين النصر والهزيمة، بين النور والظلام، بين الحزن والفرح، لأنه حركة الروح الإنساني وهو يحقق ذاته لحظة بعد لحظة كاشفاً بذلك عن الجوهر الدقيق في الإنسان [1].

٢ - ويتخذ بروفسور فيرجسون من مسرحية «بيرنيس» لراسين مثلاً للنوع الثاني من العمل المسرحي وهو العمل العقلي أو الراسيني، باعتباره ممثلاً للمسرح الكلاسيكي في أوروبا. ثم يبين أنه إذا كان النوع السابق من العمل التراجيدي أو السوفوكليسي - يكشف عن روح الإنسان لحظة بعد لحظة فإن النوع العقلي من العمل يعرض الحالة الإنسانية كما تبدو ثابتة لا تتغير خارجة عن الزمان وفي شكل مفهوم عقلي مجرد. وفي هذا نوع من التسوية بين العمل المسرحي والحبكة لأن العمل عند راسين ليس ذلك العمل الذي تحدث عنه أرسطو، وإنما هو نتيجة ذلك العمل. ومهمة الكاتب المسرحي على هذا ليست إلا توضيح تلك النتيجة المعروفة للجميع، وليست محاكاة لعمل من نوع معين بالطريقة التي حددها أرسطو. إن العمل المسرحي في «بيرنيس» وهو «توضيح حياة الروح التراجيدية من حيث هي عقل في موقف الملوك الثلاثة العاشقين. هذا الإيضاح هو ما يدعى النظارة إلى رؤيته. وهو الذي يؤديه أبطال الرواية الثلاثة. وهو أيضاً ما يصبّه راسين في عقدته المنطقية أولاً ، ثم في عرضه المعقول للأشخاص (ملوكاً وملكات كما ينبغي أن يكون منطقياً حسب الإتفاق المتعارف عليه) وأخيراً وفوق كل شيء في النسق المنطقي والموسيقي الذي تمتاز به لغته»[2]. ومن الواضح أن هناك وشائج من الصلات بين العمل ذي الإيقاع التراجيدي (السوفوكليسي) والعمل العقلي «الراسيني». فكل من الإغريق والكلاسيكيين الجدد نظروا إلى شيء واحد، وإن كانت نظرة كل من الجانبين تختلف عن نظرة الآخر، وإن كان من الواضح أيضاً أن النظرة الإغريقية إلى العمل المسرحي أشمل وأكثر إحاطة.

---

(١) فكرة المسرح، ص٧٢.

(٢) نفس المرجع ١١٩ - ١٢٠.

٣ - ويرى بروفسور فيرجسون أن النوع الثالث من العمل المسرحي يتمثل أوضح ما يكون التمثل في رائعة شكسبير الخالدة «هاملت». وهو لهذا يسميه (العمل الشكسبيري) ويقتبس - توضيحاً لطبيعة هذا النوع من العمل - كلمات هاملت في هذه المسرحية التي أوصى بها الممثلين بقوله: «كان الغرض من التمثيل في الماضي، ولا يزال غرضه في الحاضر، أن يجلو المرآة للطبيعة فيظهر الفضيلة على ملامحها ويطلع الحضارة على صورتها ويجلو لأهل العصر عصرهم وجِرمهم، ظاهرهم وباطنهم» [١]. ويعلق على ذلك بقوله أن كلمات هاملت هذه «تعبر عن الحاجة الدائمة إلى تقليد الحياة البشرية والعقل الإنساني تقليداً مباشراً له دلالته» [٢]. وينتهي بروفسور فيرجسون إلى أن جوهر العمل القياسي (أو الشكسبيري) إنما يكمن في الحبكة المركبة، التي تتميز بها أكثر مسرحياته، ففي كل مسرحية منها عدة قصص، كل قصة تمثلها شخصية أو أكثر. وهذه القصص جميعاً متماثلة بما فيها من شخصيات متشكلة بأشكالها، وهي تتضامن جميعاً في وحدة عضوية، لتكون ذلك العمل الواحد للمسرحية، ومعنى ذلك أن المسرحية واحدة بالتماثل أو القياس. ويحتم هذا على القارىء إذا أراد أن يفهم مسرحية من مسرحيات شكسبير أن يتهيأ لمتابعة هذه المشاهد المتنقلة كلما انتقل من شخصية إلى شخصية، ومن قصة إلى قصة، وأن يتكهن بالموضوع الأساسي التي تشير إليه القصص جميعاً كل بطريقتها [٣].

وإذا كان العمل العقلي أو (الراسيني) إشتقاقاً مثالياً من العمل التراجيدي أو (السوفوكليسي) فإن العمل القياسي أو (الشكسبيري) ليس مقطوع الصلة بمسرح القرون الوسطى، بما فيه من تقاليد شعبية ومن اهتمام بالشعائر الدينية. ومن هنا كان ذلك الشبه الأصيل بين المسرح الإليزابيثي والمسرح الإغريقي في أن كلا منهما صورة طبيعية للأوضاع الإجتماعية والخلقية لمجتمعه.

---

(١) فكرة المسرح، ص٤٥.

(٢) نفس المرجع ص٤٥.

(٣) نفس المرجع، (أنظر في هذه الملاحظات ص٢٠٠).

٤ - أما النوع الرابع وهو العمل العاطفي ، فيمثله في رأي بروفسور فيرجسون «فاجنر» وأوبراه «تريستان وايزولده»، وهو ذلك النوع من العمل الذي يمثل العاطفة على أنها الحقيقة الوحيدة في الخبرة البشرية. وهذا النوع من العمل وثيق الصلة بالعمل المسرحي الذي ساد المسرحيات الرومانتيكية التي تمثل للعاطفة امتثالاً ينطوي على قدر كبير من التصوف، ويرجع اختيار بروفسور فيرجسون لـ «تريستان وايزولده» إلى أنها أكمل دراما باعتبارها تعبيراً عن الانفعال، ذلك الانفعال الذي له من التأثير النفاذ ما يجعله يتم في حالة أشبه ما تكون بحالة اللاوعي. ومن هنا نفهم اندفاع أبطال المسرحيات التي تعالج هذا النوع من العمل إلى غاياتهم في استغراق شبيه باستغراق العبادة.

وعلى الرغم من أن هذا النوع من العمل العاطفي والعمل العقلي أو (الراسيني) يقفان على طرفي نقيض، من حيث إن منطقية العقل تقابل كل التقابل تصوف العاطفة، فإن «بينهما نصيباً مشتركاً من الاطلاق وعدم التحديد. فكلاهما يرجع حياة النفس إلى لحظة واحدة من العمل أو حالة واحدة من الوجود. وكلاهما يتطلب من فن الدراما كمالاً مثالياً في الشكل هو نوع صريح من الوحدة»[1].

٥ - وحين يصل بروفسور فيرجسون إلى النوع الخامس والأخير من أنواع العمل المسرحي وهو المنظورات الجزئية (إن صح أن يسمى عملاً مسرحياً واحداً) يرى أن أهم خاصية في العمل المسرحي الحديث بعده عن الإطلاق والنهائية. ففي حين يدعي كل نوع من الأنواع الأربعة السابقة أنه هو المسرح ولا مسرح سواه، نرى كل مسرحية في المسرح الحديث تنطوي على شيء هو دون شك من جوهر الفن، ولكنها لا تدعي لنفسها تلك النهائية التي تدفعها إلى حرمان غيرها من عنصر جوهري من عناصر الفن. غير أن هذه العناصر جميعاً جزئية وهي إن اتسمت بالصحة فإنها تعوزها الإحاطة. ومن هنا كانت صعوبة تصور مفهوم واحد للمسرح الحديث، لأن ذلك يتطلب وجود هذه المنظورات الجزئية في الذهن

---

(١) فكرة المسرح ص ١٨٦.

دفعة واحدة ليتم التصور الكامل لهذا المفهوم[1].

***

إن تحديد نوع العمل المسرحي في مسرحية ما بواحد من الأنواع الخمسة الماضية يمثل الدعامة الأولى من دعامتين أساسيتين يقوم عليهما التحديد النهائي لشكلها. أما الدعامة الثانية فهي طريقة محاكاة هذا العمل. والوقوف على طريقة المحاكاة في مسرحية ما يعتمد على التعرف على طبيعة عناصر المحاكاة المختلفة وهذه العناصر أربعة هي:

١ - ترتيب الوقائع التي يتكون منها العمل المسرحي، وإقامة نوع من العلاقات يربط بعضها ببعض، بحيث ينتهي تسلسلها إلى النتيجة التي يهدف الكاتب المسرحي إلى إظهارها بمسرحيته. ويسمى ذلك الترتيب بالحبكة.

٢ - ما يمكن أن يسمى بالعنصر اللغوي، وكل ما يتصل باللغة باعتبارها أدارة تعبير فني في المسرحية.

٣ - عناصر العرض وهي كل ما يتطلبه عرض المسرحية أمام المشاهد على المسرح.

٤ - تقسيم المسرحية إلى فصول ومناظر، بقدر ما يرتبط ذلك بالعنصر الأول من هذه العناصر الأربعة.

١ - تعتبر الحبكة أكثر عناصر المحاكاة على الإطلاق شمولاً. وقد وصفها أرسطو بأنها «روح المأساة»[2] فمن طريقها نستطيع أن نتذكر المسرحية بكل ما فيها من عناصر. ولا بد من التفريق هنا بين الحبكة وبين مجرد الحكاية. فالحكاية لا تنطوي بالضرورة على حبكة، بمعنى أن الرابط الذي يجمع بين وقائع

---

(١) راجع تفصيلا أكثر عن ذلك في فكرة المسرح ص ٢٥٧ - ٢٥٨

(٢) The Poetics (op.cit), p.26. (1)

الحكاية قد لا يكون أكثر من كونها حدثت لشخص واحد، أما العلاقة بين بعضها والبعض فهي مجرد التتابع الزمني. وتظهر الحبكة في الحكاية حين ترتب وقائعها ترتيباً خاصاً من شأنه أن يكشف عن الصلة والعلاقة بين بعضها والبعض. ويصوغ فورستر الفرق بين الحبكة وبين الحكاية في عبارته المشهورة: (إن عبارة «مات الملك ثم ماتت الملكة» حكاية، أما «مات الملك فماتت الملكة غماً» فحبكة)[1]. فالحبكة تقوم على أساس من علاقة السبب والنتيجة، وهذا هو السبب في أنها تنطوي على الصنعة والاختيار والترتيب والهدف بالإضافة إلى التتابع الزمني.

وكثيراً ما يشار بصدد الحديث عن الشكل الدرامي إلى «بناء الحبكة» أو في بعض الأحيان «بناء المسرحية»، ويقصد بالبناء هنا نمط الحبكة الذي يتمثل فيما تنطوي عليه من ارتفاع وهبوط، وهو ما سبقت الإشارة إليه بصدد الحديث عن نظرية «فريتاج» الهرمية، وهذا البناء هو أساس تعقد الصراع في المسرحية ثم اتجاهه إلى الحل. وفي ضوء هذا التحديد لكلمتي «بناء» و«حبكة» نستطيع أن نفهم ما يقوله النقاد عادة من أن شكسبير قد استعار قصصه من مراجع معروفة، أما حبكات مسرحياته فمن عمله هو. وكثيراً ما يستعير شخصية ثانوية جداً من أحد المصادر التاريخية - كما فعل بالنسبة لشخصية «اينوباريوس» في مسرحيته «أنطونيو وكليوباترا» - ويضفي عليها من الخصائص ما لا وجود له في ذلك المصدر، ويشركها في الصراع المسرحي إلى الحد الذي يجعلها بسلوكها تؤثر على تطور الحبكة.

ويذهب بعض النقاد إلى القول بوجود أنواع ثلاثة لا غير من الحبكة، وهو ما يبدو أن المقصود به ثلاثة أنواع من الصراع يمكن أن تبنى عليها أنواع مختلفة من الحبكة لا تكاد تحصى وهذه الأنواع الثلاثة هي، أولاً: الصراع بين فرد وفرد. ثانياً: الصراع بين فرد ونفسه. ثالثاً: الصراع بين فرد وقوة خارجية قد تكون مجتمعاً أو قوة طبيعية أو قوة مما وراء الطبيعة. وليس هناك ما يمنع من أن تشتمل

---

(١) E.M Forester, Aspects of the Novel (London 1960), p.82.

المسرحية الواحدة على نوع أو أكثر من هذه الأنواع.

ولا بد من إيضاح اصطلاح كثيراً ما يرد بصدد الحديث عن «الحبكة» وهو اصطلاح «الموقف» الذي حظي في العصر الحديث باهتمام خاص، وبخاصة في كتابات «سارتر». ويقصد بالموقف مجموعة العلاقات التي تربط بين بعض الشخصيات المشتركة في الصراع وبعض. وتدل محاولة بعض النقاد حصر المواقف المختلفة في عدد معين، على أن الموقف الواحد يمكن أن يكون أساساً لعدد غير محدود من الحبكات.

ويمكن أن تقسم الحبكة تقسيمات ثلاثة. فهي تكون بسيطة أو مركبة، وتكون مفردة أو مزدوجة، وتكون مخلخلة أو محكمة، والحبكة البسيطة هي تلك التي يعرض من خلالها موقف واضح لا تعقيد فيه. وأكثر المسرحيات الحديثة تنطوي على ذلك النوع البسيط من الحبكة، حيث يوجد موقف تتدخل فيه قوة طارئة فيضطرب وينشأ من اضطرابه صراع ينتهي آخر الأمر إلى حل. أما الحبكة المعقدة فهي تلك التي تنطوي على تعقيدات ولا تطرد فيها الوقائع حسب النمط المعتاد. وتعقد الحبكة في ذاته ليس دليلاً على جودة الحبكة ذلك أن درجة التعقيد ينبغي أن تكون دائماً نتيجة لما يريده الكاتب من مسرحيته. ويمكن كذلك أن تكون المسرحية مفردة الحبكة أو مزدوجة الحبكة، بمعنى أنها قد تنطوي على حبكة واحدة وقد تنطوي على حبكتين. وهذا التقسيم يعتبر من مظاهر الاختلاف بين المسرحية الاغريقية والمسرحية الإنجليزية في العصر الاليزابيثي. فالمسرحية الإغريقية، وكذلك المسرحية الفرنسية الكلاسيكية المتأثرة بها، تعرضان عادة حبكة واحدة فلا يرى القارىء أو المشاهد فيهما إلا قصة واحدة تنشر طياتها أمامه وتنتهي بانتهاء المسرحية، بصرف النظر عن أن تكون هذه القصة أو الحبكة الواحدة بسيطة أو معقدة. ومن أمثلة الحبكة المفردة مسرحية اسكيلوس «بروميثيوس في القيد» ومسرحية سوفوكليس «انتيجون» ومسرحية يوربيدس «اليكترا» على اختلاف الحبكة في هذه المسرحيات بين البساطة والتعقيد. أما المسرحية الإليزابيثية فتتميز بميلها إلى ازدواج الحبكة، إذ نرى في المسرحية قصتين أو حبكتين تسيران جنباً إلى

جنب من أول المسرحية حتى آخرها، على أساس أن إحدى القصتين رئيسية والأخرى فرعية، والكاتب المسرحي المجيد يعمد إلى جعل القصتين متداخلتين ليكشف عما بينهما من علاقة تبرر اجتماعهما في عمل أدبي واحد. ويعتبر شكسبير من أنجح الكتاب المسرحيين في المزج بين نسيج القصة الفرعية ونسيج القصة الرئيسية. كما يبدو ذلك واضحاً كل الوضوح في مسرحيته «الملك لير». وأخيراً يمكن أن تكون حبكة المسرحية مخلخلة أو محكمة. وتكون الحبكة مخلخلة إذا قل المجهود الذي يبذل لإعطاء كل شخصية وكل تصرف دوره في تعقيد الموقف وفي حله. وأكثر مسرحيات الحركة الانطباعية مخلخلة الحبكة، لأن الاهتمام الأكبر في هذه المسرحيات إنما هو بإبراز الحالات العاطفية والتجارب، لا بإبراز أدوار الشخصيات في تعقيد الموقف وحله. أما المسرحية المحكمة الحبكة فهي التي تسهم فيها أدق التفاصيل في تعقيد الحبكة، ولا يبقى فيها أي تصرف أو أية شخصية دون تفسير أو توضيح في النهاية.

ويتضح من هذا التحليل للحبكة المسرحية مدى أهميتها في تحديد الشكل المسرحي الذي قد يبدو هذا التحليل لأول وهلة شاملاً لكل جوانبه، وإن كان في الواقع لا يعدو أن يكون متناولاً لجانب واحد من جوانب الشكل المسرحي على أهمية ذلك الجانب. وقد حدت هذه الأهمية الخاصة التي تتميز بها الحبكة المسرحية من بين عناصر المحاكاة ببعض النقاد إلى الاكتفاء في تحديد الشكل الدرامي لمسرحية ما بالاعتماد على تحديد نوع العمل المسرحي والوقوف على طبيعة الحبكة، ضاربين صفحاً عن العناصر الثلاثة الأخرى من عناصر المحاكاة.

٢ - وإذا كانت الحبكة المسرحية لا تتضح إلا بعد مثل هذا التحليل الدقيق، فإن العنصر اللغوي في المسرحية عادة واضح بطبيعته. فلغة المسرحية من أجزائها الخارجية التي يمكن إدراكها بطريق مباشر. ويدخل في العنصر اللغوي مسائل كثيرة تتصل باللغة باعتبارها أداة تعبير في المسرحية، كاستخدام الكتاب الشعر أو النثر، وإذا كان الشعر هو المستخدم فإن من المهم معرفة الشكل الشعري أو الأشكال الشعرية المستخدمة، وطريقة اختيار الأوزان المختلفة، ومدى توافقها

مـع العواطف والأحـاسيس التي تبدو من أولئـك الذين تجـري هـذه الأوزان عـلى ألسنتهم، ومدى التزام القافية أو تنويعها، والأساس الذي يمكن أن يكون قد قـام عليه هذا الالتزام وذلك التنويع. ويتصل بذلـك أيضاً استخـدام أنواع معينـة من الصور الشعرية وأنماط خاصة من الرمزية، وما تتطلبه هـذه الجوانب المختلفـة من الخيـال. ويدخـل في العنصر اللغوي أيضـاً ما إذا كـانت لغة المسرحيـة تحاول أن تحاكي لغة الحديث في الحياة اليومية، أو أنها تسعى إلى الارتفـاع إلى مستوى رفيـع من التعبـير، أو أنها تختط أسلوباً وسـطاً بين هـذا وذاك، فكل هـذه العنـاصر لهـا تأثيرها الذي لا ينكر في تحديـد الشكل الـدرامي لمسرحية مـا، فاللغـة هي أداة التعبير ووسيلة المحاكاة.

٣ - ومن المعـروف أن من خصائص المسرحيـة التي تميزهـا عن غـيرهـا من الأجنـاس الأدبية أنها نص أدبي كتب ليمثـل. وقد مضى القـول - في الحديث عن صلة المسرحية بالتاريخ - أن من أهم مـظاهر هـذه الصلة أن الزمن يعتـبر عنصراً جوهرياً في كل منهـما. ويقصد بـذلك أن الأحـداث في كل منهـما إنما تقـع في إطار زمني معين. ولا يمكن أن تقع أحداث المسرحية في إطار زمني إلا بتكرر حـدوثها، وذلك بتمثيلها على المسرح. وإذن فالتمثيل عنصر جوهـري في المسرحية، وكـل ما يتصـل بالتمثيـل يكون العنصر الثـالث من عناصر المحـاكاة، ويسمى عـادة بـ «عناصر العرض». ومن عناصر العرض استخدام المناظر المرسومة، ومدى القدرة على التنويع فيها وعلى سرعة تحريكها، ثم الأقنعة وما تكون عليه من طابع رمـزي أو طبيعي واقعي، ومدى ضرورة استخدامها ثم كل ما يتصل بـإمكانيـات المسرح التي تؤثر تأثيراً مباشراً على عـرض المسرحية، وكـل ما يتصـل بتقاليـده في العرض والإخراج. كل هذه العناصر تكـون جزءاً من مفهـوم المسرحية إذا مـا فهمت على الوضع الذي تكون عليه في حالة التمثيل، باعتبار هـذه العناصر الأشكـال المرئيـة والمسموعة التي يبرز فيها النص المكتوب. وإذا فهمت المسرحية عـلى أنها نص أدبي مكتوب على الـورق فإن هـذه العناصر لا بـد أن تؤخذ في الاعتبـار. لأنها مؤثرات على المؤلف وإيضاحات لبعض خصائص النص المكتوب، أما إذا كـانت المسرحية

قد كتبت للقراءة لا للتمثيل - كما يحدث أحياناً - فإن عدم اعتمادها على عناصر للعرض يكون في هذه الحالة من الخصائص المميزة لشكلها الدرامي.

٤ - أما العنصر الرابع والأخير من عناصر المحاكاة وهو تقسيم المسرحية إلى فصول ومناظر فأقل العناصر الأربعة أهمية. ويرجع ذلك إلى أن تقسيم المسرحية إلى فصول كثيراً ما يكون للتقاليد الأدبية السائدة في عصر من العصور. فلم يكن لهذا التقسيم وجود بالنسبة للمسرحية الإغريقية، في حين قسمت المسرحية الكلاسيكية إلى خمسة فصول والتقسيم في كلتا الحالتين لا يتصل اتصالاً وثيقاً بالشكل الدرامي. وقد يكون التقسيم إلى فصول ومناظر نتيجة للتقاليد المسرحية. فقد شاع في العصر الإليزابيثي مثلاً ذلك المنظر السريع القصير الذي يرى كثيراً، في مسرحيات شكسبير. والتقسيم في هذه الحالة يمكن أن ينظر إليه باعتباره عنصراً من عناصر العرض التي سبق الحديث عنها. وإذن فتقسيم المسرحية إلى فصول ومناظر لا يعتبر عنصراً من عناصر المحاكاة إلا إذا كان من عمل الكاتب المسرحي نفسه، وكان متصلاً اتصالاً وثيقاً ببناء المسرحية[1]. وتزداد أهمية التقسيم إذا كان اتصاله بالعمل المسرحي نفسه الذي هو أهم عنصر من عناصر الشكل الدرامي.

وإذن فمناقشة الشكل الدرامي لأية مسرحية تعتمد أساساً على دعامتين: أولاهما تحديد نوع العمل المسرحي الذي هو موضوع المحاكاة، وثانيتهما الوقوف على طريقة المحاكاة بالتعرف على طبيعة كل من عناصرها الأربعة التي هي الحبكة واللغة والعرض والتقسيم. وهذه العناصر الأربعة لا يفهم أي منها على الوجه الصحيح منفصلاً عن العناصر الأخرى، ذلك أنها جوانب لشيء واحد هو طريقة المحاكاة. غير أن الحبكة تتميز - كما تبين فيما سبق - بأهمية خاصة من بين هذه العناصر، ومن ثم يرى بعض النقاد المسرحيين أن الدعامتين اللتين تقوم عليهما مناقشة الشكل المسرحي إنما هما العمل والحبكة، دون غيرهما من بقية عناصر المحاكاة.

---

(١) See: The Sense of History, (op. cit.), pp. 80-81.

إن العمل المسرحي في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» لشكسبير يتمثل في علاقة أنطونيو بكليوباترا، منذ بقائه إلى جانبها في مصر تاركا مسؤولياته السياسية والعسكرية في روما، إلى أن حمل إليها وهي في قلعتها بالاسكندرية جريحاً يجود بآخر أنفاسه على أثر محاولته الانتحار. وغني عن القول أن هذا العمل يبدو في المسرحية في شكل العمل القياسي (الشكسبيري) الذي «يجلو المرآة للطبيعة فيظهر الفضيلة على ملامحها، ويطلع الحقارة على صورتها، ويجلو لأهل العصر عمرهم وجرمهم، ظاهرهم وباطنهم[1]» ومن هنا كان ذلك الكشف عن مختلف جوانب الشخصية الواحدة في المسرحية، عن فضائلها ورذائلها على السواء، ولقد كانت وسيلة شكسبير للكشف عن الجوانب المتضاربة في شخصياته تلك الأحكام والآراء التي ترد عنها في المسرحية على ألسنة الشخصيات الأخرى. ولهذا بدت مثل هذه الأحكام والآراء بدورها متضاربة أيضاً. ومن هنا أيضاً كانت تلك الخاصية التي تبدو في كل مسرحيات شكسبير، لا في «أنطونيو وكليوباترا» فقط، وهي خلوها من أي أثر يدل على رأي الشاعر الخاص في الشخصيات والمواقف المختلفة. وفي ضوء ذلك نستطيع أن نفهم لم بدأت المسرحية بالكشف عن بعض جوانب الضعف في شخصية أنطونيو في تلك الأبيات القارصة التي وردت على لسان فيلو.

ذلك أن شخصية أنطونيو - وكذلك غيرها من شخصيات المسرحية - تبدو أمام القارىء أو المشاهد كما تبدو في الواقع، بمزاياها ونقائصها، ومن هنا كانت تلك المسحة الواقعية الأصيلة التي تتميز بها مسرحيات شكسبير.

إن من أهم خصائص هذا النوع من العمل المسرحي تلك الحبكة المركبة فيه. وتتجلى هذه الخاصية واضحة كل الوضوح في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا». فالعلاقات المتعددة والمتشابكة بين بعض الشخصيات الرئيسية وبعض يكون كل منها جانباً من جوانب الحبكة، وكل جانب منها هو من الأهمية بحيث يمكن أن يكون بذاته حبكة مستقلة. فبالإضافة إلى العلاقة بين أنطونيو وكليوباترا - وهو

---

(١) راجع؛ فكرة المسرح، ص ٤٥.

الجانب الرئيسي من حبكة المسرحية - هناك علاقة بين أنطونيو وأوكتافيوس، وعلاقة بينهما وبين بومبي، ثم علاقة بين كليوباترا وأوكتافيوس بعد موت أنطونيو. وكل واحدة من هذه العلاقات تصلح - كما سبق - لأن تكون حبكة مسرحية مستقلة. إن كل شخصية هامة في المسرحية لها قصة أو أكثر، وهذه القصص جميعاً متماثلة بما فيها من شخصيات مشكلة بأشكالها. وهذه القصص المتماثلة - التي يمكن قياس بعضها على بعض - تتلاحم في عمل مسرحي واحد.

ونتيجة لتركيب الحبكة في هذه المسرحية كان للصراع الذي ترتكز عليه أكثر من مستوى واحد. فبالإضافة إلى الصراع العسكري بين أنطونيو وأوكتافيوس، وهو ما لا تخطئه عين القارىء مطلقاً، يوجد مستوى آخر من الصراع أكبر خطراً. ذلك أن مصير الشخصيات المسرحية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بسلسلة من الأحداث العامة التي تتطور باطراد نحو نهايتها. وتكشف هذه الأحداث العامة عن قوتين متقابلتين في الصراع، هما مصر وروما اللتان تمثلان عالمين لكل منهما مواقفه في الحياة التي تختلف كل الإختلاف عن مواقف الآخر. ومن هنا كان لا بد أن يحاول كل منهما تحطيم الآخر بالدخول في مثل هذا الصراع[1]. ويقوم الصراع في هذه المسرحية بين الفساد والتداعي الذي تمثله دولة البطالة التي كانت في دور شيخوختها، كما تمثله كليوباترا بتصرفاتها المعروفة، وبين القوة الصاعدة المتمثلة في روما التي كانت تسعى لبسط سيطرتها على العالم. وتتوازن العناصر الإنسانية مع العناصر السياسية في المسرحية توازناً يجعل من الصراع صراعاً واحداً رغم تعدد مستوياته. فأوكتافيوس يمثل العنصر السياسي ذا العزيمة والمضاء وبعد النظر وضبط النفس والتصميم. ولذلك كانت لهذا الجانب الغلبة في النهاية، وهذا ما توحي به المسرحية منذ بداية الصراع. ومن أهم نتائج هذه الغلبة الاستقرار السياسي الذي ساد الإمبراطورية الرومانية بعد ذلك فترة من الزمن. ولقد جاء ذلك نتيجة للاختيار من جانب أنطونيو الذي كان ممزقاً بين القوتين المتصارعتين. فقد كان عليه أن يختار بين كليوباترا التي كانت تمثل ترف الحياة ونعيمها وبذخها وفسادها

---

(١) Derek Travessi, Shake speare: The Roman Plays, London 1963, p. 76.

وبـين أوكتافيـوس الذي يمثـل التفاني في سبيـل المبادىء المصـرية ويتميـز بالنـظرة العملية الهادئة. بين هذين القطبين كان يـتردد أنطونيـو وكان لا بـد من أن يختار، وقد اختار فعلاً، اختار جانب كليوباترا فتحطم معها. لكنـه استطاع أن يصـل في النهاية إلى نوع من التسامي ما كان في وسعه أن يحصل عليه بغير الموت.

وتتميـز الحبكة في هـذه المسرحيـة بـاطـراد الأحـداث وتسلسلهـا في تـوافق ومنطقية ولهذا فإن من العسير قطع هذا الاتصال بـين الأحداث والنـظر فيها نـظرة نقـدية بـاعتبارهـا أشياء متعـددة. إن القارىء ليـدرك في وضـوح إنسياب روايـه الأحـداث من أول العمل المسرحي إلى آخـره، دون ما تـوقف حتى ينتهي العمل المسرحي إلى نهايته المنطقية، فالأحداث تتتابع دون أن يدور بعضهـا حول بعض، والتقدم نحو المـأساة يتخـذ لنفسه مسـاراً واحداً مستقيـماً. ولعل ذلـك يرجـع فيما يـرجع إلى اعتـماد شكسبـير إلى حـد كبـير عـلى المؤرخ المشهـور بلوتـارخ، لا في الأحداث فقط بل وفي تسلسلهـا التاريخي أيضـاً. والزمن في مثـل هذا النـوع من الأعمال الدراميـة (العمل القيـاسي) عنصر بالـغ الأهمية، ذلك أن الأحداث يتلو بعضهـا بعضاً في تسلسـل واطـراد داخـل إطـار زمني لا يختلف في شيء عن ذلـك الإطار الزمني الذي نلمسه في التـاريخ، حيث يكـون الزمن بمثـابة السلك الـذي ينظم الوقـائع التي يتكـون منها العمـل المسرحي، وحيث يكون الـزمن موضـوع وعي لا من المشاهدين فقط، بل ومن شخصيات المسرحية أيضاً. ويمكن أن توصف الحبكة في مسرحية «أنطونيو وكليـوباتـرا» بالسمك في أول المسرحية والتـدرج نحو الاستدقاق حتى آخرها، ففي أول المسرحية يرى القـارىء مجموعـة لا تكاد تحصى من الشخصيات، وعدداً كبيراً من العلاقات التي تربط بينها، فيرى بـالإضافـة إلى أنطونيو وكليوباترا وما بينهما من علاقة بعض ضباط أنطونيو الذين يغضب بعضهم لعلاقته بكليوباترا ويغضي عن بعضهم الآخر، وأكتافيوس الذي ينكر على أنطونيو إقامته في مصر إلى جانب كليوباترا لما في ذلك من إهمال لمسؤولياته الجسام في روما. وفولفيا زوجـة أنطونيـو التي تشترك مـع أخي أنطونيـو في ثورة ضـد أوكتافيـوس، ويـومبي الذي يهـدد سلطان روما كلهـا، لا فـرق في ذلـك بـين سلطان أنـطونيـو

وسلطان أوكتافيوس، وأخيراً تأتي أوكتافيا أخت أوكتافيوس، والتي تزوج منها أنطونيو أثناء عودته المؤقتة إلى روما، تلك العودة التي تم فيها شيء من التفاهم بينه وبين أوكتافيوس انتهى بهذا الزواج. وبزواج أنطونيو من أوكتافيا تبلغ حبكة المسرحية أقصى ما وصلت إليه من استعراض وامتداد في سمكها، وتبدأ بعد هذه النقطة مباشرة في الاتجاه نحو الضيق أو الاستدقاق، حتى تنتهي في آخر المسرحية إلى مجرد سباق أو مباراة في المراوغة والخديعة بين كليوباترا وأوكتافيوس.

ويخضع بناء هذه الحبكة للطابع العام المعروف عن المسرحيات ذات الفصول الخمسة في العصر الإليزابيثي. ذلك البناء الذي يمثله خير تمثيل الشكل الهرمي الذي تصوره فريتاج والذي سبقت الإشارة إليه منذ قليل والأجزاء الرئيسية التي يتكون منها ذلك البناء الهرمي كما يلي:

١ - المقدمة: وهي الجزء الأول من الفصل الأول الذي يمهد لبدء العمل المسرحي. وتتمثل المقدمة في المنظرين الأولين من الفصل الأول في المسرحية. ففي هذين المنظرين نتعرف على الشخصيات الرئيسية فيها، ونكوِّن فكرة عن كل منها وعن الظروف التي تحيط بها، مما يعتبر تمهيداً حسناً لبدء العمل المسرحي.

٢ - القوة المثيرة: أي ذلك السبب الذي يثير صراعاً لم يكن موجوداً من قبل. ونستطيع أن نجد هذه القوة المثيرة في المنظر الثاني من الفصل الأول، حينما يرد من روما رسل يخبرون أنطونيو بأن الظروف في روما تتطلب وجوده فيها ليدرأ عنها، وهو قائدها العظيم، تهديدات سيكتوس بومبيوس. ويعتبر قدوم هؤلاء الرسل قوة مثيرة للصراع، لأن رحيل أنطونيو من مصر من شأنه أن يخلف صراعاً متعدد الجوانب بينه وبين نفسه من ناحية، وبينه وبين كليوباترا من ناحية ثانية.

٣ - العمل المتصاعد: وهو ذلك الجزء من العمل الذي يقع بين بدايته وبين الأزمة أو نقطة التحول. وفي هذا الجزء يزداد تأزم العمل باطراد حتى يبلغ أقصى درجات التأزم حيث يسمى بالأزمة أو نقطة التحول، والتي تتمثل في معركة أكتيوم البحرية ففيما بين قدوم الرسل من روما ومعركة أكتيوم نرى أنطونيو

يتخلص من كليوباترا بصعوبة بالغة، ويذهب إلى روما لتتم المصالحة بينه وبين أوكتافيوس بعد نقاش طويل، ويتزوج أنطونيو نتيجة لهذه المصالحة وتأكيداً لها، من أخت أوكتافيوس، ولا يمكن أن يعتبر هذا الزواج بحال فترة سلام في جزء من العمل المسرحي وصف بأنه «العمل المتصاعد»، فلقد أضاف هذا الزواج إلى تعقيد الموقف ما لم يضفه عامل آخر. فما ان يصل أنطونيو وأوكتافيا إلى أثينا حتى يسمع أنطونيو أن أوكتافيوس يدبر المكائد ضده في روما، فيرسل زوجته إلى أخيها في روما بقصد تهدئة الأزمة بينهما. وحينما تولي وجهها شطر روما يسارع هو بالسفر إلى مصر واللحاق بكليوباترا. وبذلك تكتمل كل العوامل التي أدت إلى معركة أكتيوم بين القائدين الرومانيين. ويستغرق هذا الجزء من الحبكة «العمل المتصاعد» ما بين المنظر الثاني من الفصل الأول والمنظر الثامن من الفصل الثالث.

٤ - الأزمة أو نقطة التحول: وتتمثل في معركة أكتيوم البحرية التي اشتركت فيها كليوباترا إلى جانب أنطونيو، وما لبثت أن فرت بعد بدايتها مباشرة، مما دفع بأنطونيو إلى اللحاق بها فحلت الهزيمة بأسطوله. وتقع هذه المعركة في المنظر الثامن من الفصل الثالث وتعتبر نهاية للعمل المتصاعد وبداية في نفس الوقت للعمل المنحدر.

٥ - العمل المنحدر: وهو ذلك الجزء من الحبكة التي يتجه فيه العمل المسرحي إلى الحل بالتدريج حتى يصل إلى ما يسمى بالذروة. التي تمثل أقصى درجات الانحدار التي يصل إليها الجانب المنهزم في الصراع وتمهد للكارثة. وفي هذا الجزء من الحبكة، الذي يشغل ما بين المنظر الثامن من الفصل الثالث والمنظر الحادي عشر من الفصل الرابع، تلاحق الهزائم أنطونيو فتدور الحرب على أبواب الاسكندرية. وعلى الرغم من انتصاره على أوكتافيوس انتصاراً غير حاسم في إحدى المعارك التي دارت بينهما، فإن الهزيمة تعاوده من جديد، ويخذله كثير من ضباطه بما في ذلك اينوباريوس، وهو من أكثر المقربين إليه والمستحوذين على ثقته، بل إن العلاقة بينه وبين كليوباترا تأخذ شكلاً متأزماً حاداً، لأنه كان يرى أنها مسؤولة إلى حد كبير عما حل به من هزائم.

٦ - الذروة: تمثل الذروة نهاية «العمل المنحدر» الذي سبق الحديث عنه قبل ذلك مباشرة. وتعتبر الذروة هذه آخر خطوة في التمهيد للكارثة، لأنها نهاية العمل المنحدر، وأدنى ما يمكن أن يصل إليه من انحدار. وتقع الذروة في المنظر الحادي عشر من الفصل الرابع من هذه المسرحية. وتتمثل في لجوء كليوباترا إلى قلعة لها في الاسكندرية خوفاً من غضب أنطونيو، وإرسالها إليه من يخبره بأنها انتحرت، ظناً منها أن ذلك كان يمكن أن يخفف من حدة غضبه. وكما تعتبر هذه الذروة نهاية للعمل المنحدر، تعتبر كذلك بداية لآخر أجزاء المسرحية وهو الكارثة.

٧ - الكارثة؛ وتشغل الكارثة المنظرين الأخيرين من الفصل الرابع، ثم المنظرين اللذين يتكون منهما الفصل الخامس والأخير. وقد خصص شكسبير المنظرين الأخيرين من الفصل الرابع لموت أنطونيو. وخصص المنظرين اللذين يتكون منهما الفصل الخامس لموت كليوباترا.

ومن هذا التطبيق لنظرية فريتاج في هرمية البناء المسرحي على مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» لشكسبير نستطيع أن نخرج بتصور عام لأهم أحداثها يساعدنا على إبداء بعض الملاحظات على بناء هذه المسرحية، والكشف عن بعض خصائصه التي تكسب المسرحية طابعها الفردي. ولعل من أهم الملاحظات التي يمكن إبداؤها في هذا الصدد خلو الجزء الأول من المسرحية من العنصر الدرامي، رغم أن ذلك الجزء ينطوي على ما سمي منذ قليل بالعمل المتصاعد الذي يتميز بازدياد حدة التوتر ودرجة التأزم فيه، وذلك يجعل العنصر الدرامي من أهم لوازمه. ويقصد بالعنصر الدرامي هنا سرعة الحركة وتلاحقها، سواء أكانت حركة مادية أو حركة شعورية. ومن المعروف أن أغلب مسرحيات شكسبير لا ينقصها مثل ذلك العنصر الدرامي. فالقصة في كل من هذه المسرحيات مثيرة ومؤثرة بما تزخر به من ألوان الصراع ومختلف المشاعر المستثارة والمواقف غير العادية. وكل ذلك يثير بدوره في نفوس المشاهدين مشاعر الخوف والهلع أو الإشمئزاز والنفور أو التعاطف والرحمة والإشفاق حسب ما تقتضيه طبيعة كل موقف. ويمكن أن نلمس

ذلك العنصر الدرامي منذ المناظر الأولى من هذه المسرحيات، ولكن الغريب أن شيئاً من ذلك لا وجود له في الفصول الثلاثة الأولى من مسرحية «أنطونيو وكليوباترا». فالشخصيات في هذه الفصول الثلاثة يتحدث بعضها مع بعض ويناقش بعضها بعضاً، وتتبادل التهم، ويلتمس بعضها الأعذار لبعض، وتلتقي وتفترق، وترحل وتقيم، وتجسد وتهزل، وتتبادل الإخلاص والخديعة، ولكن أحداً لا يقتل أحداً، بل أن أحداً لا تخرجه الظروف عن الإطار المعتاد للإنفعال. فالحركة في هذه الفصول رتيبة، وإيقاع الحياة على تنويعها بطيء. فمعركة أكتيوم مثلاً كانت معركة بحرية لا يستطيع المشاهد رؤيتها على المسرح، وحتى حين يموت «ابنوباريوس» فإنه يموت ولا ينتحر، بل ويأبى شكسبير إلّا أن يجعله يلفظ آخر أنفاسه دون أن يكون بجانبه أحد. ثم أن كليوباترا التي تشكل مشاعرها وعواطفها أحد العناصر الجوهرية في مادة المسرحية، يجرعها شكسبير مرارة فراق أنطونيو برحيله إلى روما على نفس الإيقاع البطيء. فنراها تلعب بمنتهى البراعة على مختلف أوتار عواطفه ومشاعره بغية استبقائه، ثم نراها بعد رحيله بين وصيفاتها تشتاق إليه وتذكره، وتتلقى نبأ زواجه من أوكتافيا فتأخذ في سؤال الرسول عن مظهرها، كل ذلك دون أن تخرجها هذه الظروف عن الإطار المعتاد للإنفعال. والمنظر الوحيد في هذا الجزء من المسرحية الذي يحتوي على إنفعال قوي وحركة عنيفة هو ذلك الذي تنهال فيه كليوباترا على الرسول ضرباً، وتستل مديتها لتقتله (المنظر الخامس من الفصل الثاني) لأنه حمل إليها نبأ زواج أنطونيو من أوكتافيا. غير أن هذا المنظر من أقل مناظر المسرحية ضرورة لحبكتها. إن هذا الجزء من المسرحية رغم أنه يمهد لمأساة ليس مأساوياً. ولكن الفصلين الأخيرين منها يضمان العنصرين الدرامي والمأساوي بكل ما في الكلمتين من معنى.

لقد كان في استطاعة شكسبير بما لديه من قدرة فائقة على تصوير الصراع الداخلي في النفس الإنسانية أن يجعل قصة هذه المسرحية مثيرة حتى حيث لا تكون هناك أحاديث مثيرة مليئة بالعواطف المأساوية. لقد كان في استطاعته مثلاً أن يجعل من رحيل أنطونيو إلى روما آية من آيات الإبداع في تصوير الصراع في نفسه، بدلاً من أن ينطقه بالتصميم على التخلص من «القيود المصرية» مرة، وأن

يوحي إلينا عن أكثر من طريق مرة ثانية بعودته إلى كليوباترا من جديد بـل إن هذه العودة لتذكر صراحة على لسان أوكتـافيوس تـارة، وعلى لسـان أينوباريوس تـارة أخرى. والشاعر بذلك يرجح واحداً من جانبي الصراع النفسي على الآخر فيفقده بـذلك حـدته. والشـاعر لا يضغط أي ضغط عـلى تلك الواقعـة الهامـة في قصـة المسرحية وهي رجوع أنطونيو إلى كليوباترا، رغم ما كان لذلـك من نتائـج خطيرة وآثار بعيدة المدى. فهذا الرجوع لا يصور في المسرحية، ولكنه يروى روايـة دون إشـارة إلى ما سبق من صراع نفسي ولـو ببيت من الشعر. وهكـذا استبقت حبكة المسرحية وبناؤها كل الإنطباعات المأسـاوية العميقـة إلى آخر مـرحلة من مراحـل الصراع، في حين ركز الشاعر الجزء الأكبر من إهتـمامه في الفصـول الثلاثـة الأولى من المسرحية على أمور رغم أهميتها، بل وربما رغم طابعها الدرامي، فإنها تخلو من عنصر المأساة. تلك هي الأمور المتعلقة بالجانب السيـاسي من الصراع، والأسباب الشخصية التي ساعدت على أن تجعل النهاية أمراً محتوماً.

إن تطور الموقف السيـاسي في مسرحية «أنطونيـو وكليـوباتـرا» ليس معقداً. فالقصة تبدأ فيها من حيث انتهت القصـة في مسرحية «يـوليوس قيصر» التي كتبت قبل هذه المسرحية بعشر سنوات تقريباً. ففي مسرحية «يوليـوس قيصر» يتآمـر كل من «كـاسيوس» و«بـروتوس» ضـد يـوليـوس قيصر ليحـولا دونـه ودون الإنفـراد بالحكم. ورغم نجاحهما في اغتياله فإن هدفهما لا يتحقق، لأن الظروف السياسيـة كـانت تجعل الحكم الفـردي أمراً محتـوماً. فقـد خلف قيصر في حكم روما رجـال ثلاثة، هم أوكتافيوس قيصر ومـارك أنطونيـو وأميليوس ليبيـدوس. ومن هنا تبـدأ القصة في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا». فتبين لنا أن هذا الحكم الثلاثي قد انتهى إلى حكم فـردي. فلقد كـان من الواضـح حتى في مسرحية «يـوليـوس قيصر» أن ليبيـدوس لن يكـون ذلـك الحـاكم الفـردي، وأن الاحتـمال كـان محصـوراً في أوكتافيوس وأنـطونيو. ورغم مـا لدى هـاتين الشخصيتـين من مواهب وطمـوح، فإنهما شخصيتان مختلفتان اختلافاً يجعل اتفاقهما أمراً مستحيلاً حتى ولـو أراد ذلك. أما أوكتافيوس فقد حـدد لنفسه هـدفاً، وركـز كل أهتـمامه عليـه، واستخدم كـل

الوسائل لتحقيقه، وكان على استعداد للتضحية بكـل شيء في سبيله. أما أنـطونيو فإنه، رغم أنه كان أعظم من أوكتافيـوس من الناحيـة العسكريـة، ومن حيث إن أتباعه كانوا أكثر تعلقاً به، لم يتمتع بهذه القدرة على التركيز على هـدف محدد، ولـو كان ذلك الهدف حكم الإمبراطـورية الـرومانيـة. فهو يخـاطر بهـذا الهدف فى أول المسرحية ويفقده ويفقد حياته معه في آخرها، مسلماً ذلك الهدف لغريمه في الصراع أوكتافيوس قيصر.

ويـلاحظ بروفسـور برادلي أن العـامل الحـاسم الذي كـان يدفـع بالصراع السياسي في المسرحية إلى مضايقه ويحدد له مساره هو تلك الدوافع الشخصيـة التي جعلت منه منذ البداية أمراً محتوماً، وذلك رغم الإشارات الكثيرة في المسرحيـة إلى القـدر. فشخصية أوكتـافيوس، رغم أنها غـير واضحـة وغـير جـذابـة، تبـدو في المسرحية وكأنها على موعد مع القدر، وتصور كما لو كانت هي تحس بذلـك. ففي رثائه لأنطونيو يكشف عن حزنه لأن نجماهما ما كان ليتفقا. وحين يتحدث إلى أخته أوكتافيا بعد ترك أنطونيو إياها ولحاقه بكليوباترا يقول:

دعي الأمور المقسومة تسلك.
طريقها إلى مصيرها غير مأسوف عليها.

ويقوي من الإحساس بالقدر أيضاً الإشارات إلى الـقوى الخارقة للطبيعة. فـالمنجم يحذر أنـطونيو من أن مـلاكه الحـارس يغلب عـلى أمـره كلما دنـا هـو من أوكتافيوس، وفي الليلة السابقة على معركته الأخيرة مع أوكتافيوس يسمع اثنان من جنده صوتاً غامضاً يفسره أحدهما قائلاً:

إن الإله هرقل الذي أحبه أنطونيو
يخذله الآن..

ومع ذلك فإن شكسبير يبدو وكأنـه يعمد إلى هـذه الإشارات إلى القـدر في شيء من السخرية، فمصائر الشخصيات في المسرحية ترتبط ارتباطاً وثيقاً وواضحاً بتصرفاتها الشخصية، ووضوح العلاقة هذا بين تصرفات الشخصيات ومصائرهـا

يخلي تلك الإشارات إلى القدر من عنصر الجدية، ويجعلها أدنى إلى أن تكون آراء للشخصيات التي تدلي بها من أن تكون تعبيراً عن رأي الشاعر نفسه[1].

ويرى بروفسور برادلي أيضاً أن المظهر الخارجي للصراع في هذه المسرحية لا يبعث على النشوة ولا يثير الخيال. فعلى الرغم من أن موضوع الصراع بالغ العظمة، وهو حكم أكبر دولة في العالم في ذلك الوقت، فإننا لا نملك إلا أن نسأل أنفسنا ماذا كان يساوي الهدف، وماذا كانت دوافع القائدين إلى الصراع من أجله؟ ذلك أن أحداً منهما لا يبدو مدفوعاً إلى الصراع بدافع وطني خالص. فدوافعهما شخصية وأتباعهما لا يتمسكون بهما إلاّ لمصلحة ذاتية أو صلة شخصية. إذا استثنينا تلك الشخصيات التي كانت الروابط الإنسانية بينها أهم بالنسبة لها من موضوع الصراع، كوصيفتي كليوباترا تشارميان وإيراس، وكرجلي أنطونيو المخلصين أينوباريوس وايروس. ويخلص بروفسور برادلي إلى أن عرض الصراع في المسرحية على هذا الوجه كانت له نتيجتان: أولاهما أنه يبلد إحساسنا بهول سقوط أنطونيو من مجده الذي كان فيه، ولهذا لا نجد في أنفسنا القدر الكافي من التعاطف معه، لأن هذا التعاطف يتجه إلى عاطفة أنطونيو بدلاً من أن يتجه إلى الكارثة التي حلت به. وثانيتهما أن عظمة أنطونيو وكليوباترا في سقوطهما تزيد بالمقابلة بينهما وبين ما يفقدان إلى الحد الذي يبدو معه عنصر المصالحة بين عناصر الصراع في آخر المسرحية واضحاً كل الوضوح. ففي كل مسرحيات شكسبير نستطيع أن نرى شخصية من الشخصيات تصطدم، نتيجة لأخطائها أو نقائصها، بقوة تفوقها وتنتصر هذه القوة عليها، ومع ذلك فإن هذه الشخصية بنقائصها وأخطائها ترتفع إلى مستوى من العظمة يجعلها تتحد مع القوة التي قهرتها. هذه الظاهرة أوضح في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» منها في أية مسرحية أخرى من مسرحيات شكسبير. ولهذا فإن من الخطأ التقليل من أهمية العلاقة بين أنطونيو وكليوباترا، أو تجريدها كلية من عناصر العظمة. لقد كان حبهما مدمراً دون شك، ولكن ذلك ينبغي أن لا يكون دافعاً لأن نحرمه من اسم الحب وأن ننفي عنه كل خير، لأن ذلك تشويه

(١) A.C. Bradly, (op. Cit.) p. 290

للمسرحية وإفساد لكل تأثير لها على القارىء والمشاهد. فالقارىء والمشاهد يحسان بتعاطفهما مع أنطونيو وكليوباترا في حبهما، ويشعران بعدم تناهي إمكانيات الشخصية الإنسانية، وإذا كانا يحسان بالتطامن لهزيمة كل من أنطونيو وكليوباترا فإنهما يحسان كذلك بالنشوة لانتصارهما ويلمسان صدق قول شكسبير بعد ذهابهما:

لقد مضى ما هو غير عادي
ولم يبق تحت القمر المتردد
ما يستحق الانتباه[١].

من خلال هذه المناقشة لنوعية العمل الدرامي في هذه المسرحية، وطبيعة العنصر الأول من عناصر المحاكاة فيها وهو «الحبكة» المسرحية بما فيها بناء وصراع، تتكون في أذهاننا فكرة عن أهم عنصرين يتألف منهما الشكل الدرامي؛ ذلك أن مناقشة هذين العنصرين تكفي وحدها - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - لتحديد شكل المسرحية، ومن هنا نستطيع أن نتصور لمسرحية «أنطونيو وكليوباترا»، من خلال مناقشة هذين العنصرين الرئيسين شكلاً يمكن إدراكها عن طريقه، دون ما حاجة ضرورية إلى مناقشة بقية عناصر المحاكاة، وهي اللغة وعناصر العرض والتقسيم. غير أنه إذا كان من الممكن الإغضاء عن تناول العنصر اللغوي في مناقشة الشكل الدرامي لأية مسرحية من مسرحيات شكسبير فإن هذا غير ممكن بالنسبة لهذه المسرحية. فأسلوب هذه المسرحية أهم خصوصية من خصائصها. فبأسلوبها تتميز عن بقية أعمال شكسبير. يقول كولريدج: «إن السهل الممتنع هو شعار أسلوبها، مقارناً بأسلوب الأعمال الأخرى لشكسبير، رغم أن هذا الشعار هو شعار أعماله كلها مقارنة بأعمال غيره من الشعراء. ولنذكر أيضاً أن هذه السهولة الممتنعة في الأسلوب ليست إلاّ تمثيلاً ونتيجة لكل ما يعبر عنه من مظاهر الإمتياز في مادة المسرحية»[٢]. وفي هذه الكلمات القليلة يثير كولريدج من ناحية امتياز شكسبير في أعماله بأسلوب خاص يرتفع به فوق مستوى سائر شعراء

(١) A.C. Bradly, (op. cit) pp. 291,292.

(٢) The New Clarendon Shakespeare, Antony and Cleopatra (op. cit.), pp. 248,249.

اللغة الإنجليزية، وامتياز هذه المسرحية على أعماله الأخرى. ويشير من ناحية ثانية إلى مفهوم خاص للأسلوب لا يجعله قاصراً على أن يكون مجرد مظهر خارجي للعمل الأدبي. أما بالنسبة للقضية الأولى فعلى الرغم مما يقال عادة عن الحرية التي استخدم بها شكسبير اللغة الإنجليزية السائدة في العصر الإليزابيثي، فإن انفراده بأسلوب يميزه على شعراء هذه اللغة مما يكاد يجمع عليه النقاد في العصر الحاضر. وتتضح خصائص هذا الأسلوب بصفة خاصة في المسرحيات المتأخرة، وبصفة أخص في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا». إن لهذه المسرحية باعتبارها تعبيراً أدبياً تلك القوة التي تتيح لكثير من فقراتها أن تبرز باعتبارها من روائع التعبير الأدبي مستقلة عن السياق، دون ما حاجة إلى سند منه. إن تأثير شخصيات هاملت وعطيل ولير وماكبث إنما يرجع إلى تلك المآزق التي وجد فيها كل منهم. أما تأثير شخصيتي أنطونيو وكليوباترا فيرجع إلى ذاتهما، وإلى الشاعر الذي كتب أحاديثهما.
أما بالنسبة للقضية الثانية التي تشير إليها كلمات كولريدج المارة، وهي ذلك المفهوم الخاص للأسلوب الذي يجعل منه انعكاساً لكل ما يعبر عنه من امتياز في مادة العمل الأدبي، فإن مناقشة «ميدلتون موري» مشكلة الأسلوب يمكن أن تكشف عن طبيعة ذلك المفهوم الخاص. فهو يرى أن أرقى الأساليب ذلك الذي يمتزج فيه أكبر قدر من عنصر الشخصية بأكبر قدر من عنصر اللاشخصية. بمعنى أن تتركز فيه العاطفة الخاصة من ناحية، وهو من ناحية ثانية إبراز كامل لتلك العاطفة بغير الشخصية في موضوع للإبداع[1]. وفي سبيل توضيح هذه الفكرة يقسم «ميدلتونموري» الإنتاج الأدبي إلى نوعين[2]: شخصي وهو ذلك الذي يظهر فيه المؤلف متحدثاً بشخصه، ويكاد ينطبق هذا النوع انطباقاً كاملاً على ما يسمى بالأدب الغنائي. ولا شخصي وهو ما لا يبدو فيه المؤلف معبراً عن مشاعره بطريق مباشر أمام قارئه، بل يختفي وراء شخصيات أخرى يحركها وينطقها بالطريقة التي تنتهي به إلى الغاية التي ينشدها من عمله الأدبي، ويكاد ينطبق هذا النوع انطباقاً تاماً على المسرحية والقصة بنوعيها. ويصدر النوع الأول من الإنتاج الأدبي

(١) See for these discussions: J. Middleton Murry, The Problem of Style, (London. 1960), p. 32.
(٢) J. Middeton Mury, (op. cit, p). 22. ff.

(الشخصي) عن اختلال التوازن في الكيان العاطفي للشاعر بسبب تأثره بحادثة أو منظر. وعملية الإبداع الفني في هذه الحالة ليست إلّا محاولة من جانب الشاعر لاستعادة توازن كيانه العاطفي من جديد، عن طريق خلق موضوع يعادل ذلك الذي كان سبباً في اختلال التوازن، ومن شأنه بوصفه عملاً إيجابياً من جانب الشاعر أن يعيد إليه التوازن المفقود، ويسمى هذا الخلق بالمعادل الموضوعي. ولكن الأمر يختلف عن ذلك بالنسبة للنوع الثاني من الإنتاج الأدبي (اللاشخصي). فليس من الممكن القول إن مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» إنما صدرت بطريق مباشر عن حالة من حالات اختلال التوازن في الكيان العاطفي لمؤلفها كما تصدر قصيدة غنائية. فمن الواضح أن الشاعر اختار موضوعه في هذه المسرحية بعد قراءة وتفكير وتدبر. وقد يمكن أن يقال إن الشاعر هنا قد استثار اختلال التوازن في كيانه العاطفي بشكل متعمد، ولكن من الواضح أننا في هذه الحالة أمام مجموعة معقدة من حالات اختلال التوازن العاطفي، ولسنا أمام حالة بسيطة منه، كما هو الشأن في الشعر الغنائي.

إن الشاعر يبدأ حياته الفنية بقدر من الحساسية أكثر مما لدى الإنسان العادي. وتترك تصاريف الحياة وأحداثها لذلك في نفسه انطباعات أعمق وأكثر دقة مما تترك في نفس الإنسان العادي. فإذا كان الشاعر ذا طبيعة غنائية استجاب بكليته وبشكل مباشر لكل انطباع على حدة، فخلق لكل انفعال يجده في نفسه معادلاً موضوعياً فور إحساسه به في شكل عمل أدبي ذي طبيعة غنائية. وقد يكون الشاعر ذا طبيعة مخالفة، فلا يعبر عن كل انفعال على حدة وفور إحساسه به، بل يختزن الانطباعات التي ترد على نفسه. فتتراكم وتتفاعل فيكسر بعضها من حدة بعض أو يقوي بعضها بعضاً. وبذلك تتكون لدى الشاعر، وبخاصة ذلك الذي قدر له أن يكون شاعراً عظيماً، نواة عاطفية يصقلها التأمل الذي يختلف عن تأمل الفلاسفة في أنه ينتقل من الجزئي إلى الجزئي. وأياً ما كان نصيب الشاعر من التأمل والتفكير في الحياة فإن موقفه منها يتسم دائماً بالعاطفية، وتتصل أفكاره بالعواطف الكامنة فيه أكثر مما تتصل بالأسلوب المنطقي للتفكير، ومن مجموع ما

يتكون لدى الشاعر من إدراكات ممزوجة بالعواطف ينشأ لدى الشاعر إحساس بطبيعة الحياة بصفة عامة، أي موقف فكري وعاطفي عام من الحياة. وبذلك تكون مهمة الشاعر ليست أن يصدر أحكاماً عن الحياة. بل أن يدرك الطبيعة الكامنة فيها، وأن يضفي على المعين والجزئي أهمية العام والكلي وقوتهما، ويبين «ميدلتون موري» أن من الواضح أن ذلك الموقف الفكري والعاطفي الذي يكونه الشاعر من الحياة موقف شخصي لأن لكل شاعر طرازاً خاصاً من التجربة. وأسلوب الشاعر ليس إلا التعبير الحتمي الوحيد عن هذه التجربة التي لا ينجح تعبير آخر نجاحه في الكشف عن دقائقها. ومن هنا اكتسب أسلوب كل شاعر ذلك الطابع الشخصي المميز. وهذا المفهوم للأسلوب هو قمة الفن، وغاية الغايات، وأعظم ما يمكن تحقيقه في عمل أدبي خالد، والفضيلة التي تجعل من بضعة أبيات لشكسبير فتحاً عظيماً من فتوحات العقل الإنساني. وتكثر مثل هذه المجموعات من الأبيات بصفة خاصة في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» التي بلغ فيها أسلوبه أقصى درجات اكتماله، ومن النماذج الواقعية التي تمثل هذا المستوى من الأسلوب تلك الفقرة التي اقتبسها كثير من النقاد ومن بينهم «ميدلتون موري» باعتبارها مثلاً رائعاً من أمثلة تحليق الأسلوب الشعري إلى آفاق تنقطع دونها رقاب العاديين من الشعراء. تلك هي الفقرة الشهيرةالتي تمثل موت كليوباترا:

كليوباترا: أعطيني ردائي وألبسيني تاجي، فلدي
تطلعات للخلود في أعماقي، ولن يرطب
عصير عنب مصر هذه الشفة بعد الآن
هيا أسرعي ايراس الطيبة، إذ يبدو لي
أن أنطونيو يناديني، إنني أراه ينهض
ليمتدح عملي العظيم، إنني أسمعه يسخر
من حظ قيصر، ذلك الحظ الذي تمنحه الآلهة للناس
تبريراً لغضبهم عليهم فيما بعد. زوجي إنني قادمة.
إن شجاعتي الآن لتكشف عن جدارتي بهذا الاسم

إنني نار وهواء، وسأترك عنصري الآخرين
للحياة الدنيا، فهل ألبستني؟

(للصل) تعال إذن وخذ آخر حرارة في شفتي،
وداعاً تشارميان وايراس الطيبتان، وداعاً طويلاً (تقبلهما)
هل الصل معي على شفتي؟ (تسقط ايراس ميتة)
هل تسقطين؟ إذا كنت أنت والحياة تفترقان بهذه اللطافة
فإن ضربة الموت بمثابة قرصة المحب.
تؤلم ولكنها مرغوبة. هل ترقدين بلا حراك؟
إذا كنت تذهبين هكذا فإنك تقولين للعالم
إنه لا يحق الاحتفاء بوداعه.

تشارميان: انحلي أيتها السحابة الثقيلة وامطري،
حتى أستطيع أن أقول إن الآلهة تبكي.

كليوباترا: إن هذا الدليل على وضاعتي،
فإذا ما لقيت هي أنطونيو ذا الشعر المجعد قبلي
فستكون له لديها مطالب، وسيمنحها تلك القبلة
التي أعطي فيها جنتي. تعال أيها العزيز القاتل.

وفك بسنك الحاد وصلة الحياة المعقدة.
مسكين أيها السلام الأحمق.

اغضب، وافرغ من مهمتك. آه لو أنك تستطيع الكلام
حتى أستطيع أن أسمعك تسمي قيصر العظيم حماراً غبياً.

تشارميان: يا كوكب الشرق

كليوباترا: هدوءاً هدوءاً
ألا ترين طفلي على صدري،

يرضع من مرضعته وهي نائمة؟

تشارميان: فلينفطر قلبي! فلينفطر قلبي!

كليوباترا: في حلاوة التمر، وفي رقة الهواء، وفي لطافة...

انطونيو (تتناول صلاً آخر وتضعه على ذراعها)

لماذا أظل هنا؟

تشارميان: في هذا العالم الوضيع؟ وداعاً إذن!

إن لك أن تتبجح أيها الموت ففي يدك

آخر من ليس له نظير، يا نوافذ الفجر انغلقي

وسوف لا ترى الشمس الذهبية بعد ذلك

عينان في مثل هذا الجلال الملكي. إن تاجك مائل.

سأقيمه ثم أؤدي دوري.

ويكشف «ميدلتون موري» في تحليله لهذا النص[1] من مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» عن أمرين: أولهما التموج العاطفي، وثانيهما الصور الشعرية المستخدمة للتعبير عن هذا التموج. أما بالنسبة للجانب الأول فإن كليوباترا تبدأ هذه الفقرة بنغمة ملكية متعالية تتمثل في الأبيات الثلاثة الأولى منها، وهي نغمة طبيعية تليق بملكة من سلالة ملوك. ولكنها لا تلبث تحت ضغط الموقف أن تنزل إلى نغمة أكثر عاطفية، فتصف ايراس بوصف «الطيبة» وتطلب منها أن تسارع بإلباسها لأن أنطونيو يناديها. وتمضي كليوباترا في التدرج في تلك النغمة العاطفية حتى تبلغ بها ذروتها في عبارة: «زوجي إنني قادمة». أما بالنسبة للجانب الثاني وهو الصور المستخدمة في التعبير عن هذا التموج العاطفي فهناك بصفة خاصة تشبيه واستعارة يبلغ فيهما التصوير الفني أرفع ما يصل إليه. أما التشبيه فإنه يكشف عن نظرتها إلى الموت الذي هو بمثابة قرصة المحب تؤلم ولكنها مرغوبة. وتأتي بعد هذا التشبيه تلك الاستعارة التي تعتبر من أروع الاستعارات في الأعمال الدرامية على الإطلاق، والتي يمثل فيها الصل طفلاً يرضع من مرضعته وهي

(١) See: J. Middleton Mury(op. cit.), pp. 34-35.

نائمة. ثم تنتهي هذه الاستعارة إلى المزج التام بين الحب والموت، حين يوصف الصل الذي هو رمز الموت، أو توصف عضته، بأنها في حلاوة التمر وفي رقة الهواء.. الخ.

وفي الوقت الذي تنتقل فيه كليوباترا بالتدريج من مقام الملكة إلى قرب المحب يذكرنا صوت تشارميان بأن الملكة العظيمة تجود بروحها، يذكرنا بعظمة كليوباترا «إن الآلهة تبكي»، ويذكرنا أيضاً بجمالها «كوكب الشرق» في حين تمضي الملكة نفسها مندفعة في تيار العنف الذي هو جزء من شخصيتها. إن الأساس الفني الذي يقوم عليه أسلوب الفقرة هو الانتقال من الجلجلة التي تتميز بها بدايتها والتي تليق بمقام الملكة إلى تلك الأصالة البسيطة التي يتميز بها ما بعد هذه البداية والتي تليق بامرأة محبة. في حين تبقى تشارميان محتفظة لها بمقام الملكة. إن الموقف الذي تبرز فيه كليوباترا في هذه الفقرة - موقف الملكة المحبة المقبلة على الانتحار - موقف معقد كل التعقيد، ومن شأنه أن يستعصي على اللغة، ولكن شكسبير يصنع المعجزة ويصوغ المنظر في لغة تتناسب كل التناسب والعواطف المتضاربة في هذا الموقف المعقد، ويجعل منها في نفس الوقت لغة بسيطة غير مجلجلة. إن نجاح التعبير في هذه الفقرة إنما يرجع بصفة أساسية إلى التشبيه والاستعارة المذكورين، وإلى ما فيهما من سر يضع الموت، وهو ظاهر هذه الفقرة، تحت سلطان الحب الذي هو باطنها وروحها.

إن هذه الفقرة ليست إلا نموذجاً للأسلوب الذي صاغ به شكسبير مسرحية «أنطونيو وكليوباترا»، ذلك الأسلوب الذي ضمن لها الخلود باعتبارها إحدى روائع الأدب العالمي رغم عيوبها المعروفة من وجهة النظر المسرحية ومن هنا تتجلى ضرورة أخذ العنصر اللغوي لهذه المسرحية في الاعتبار عند محاولة تحديد شكلها الدرامي، رغم ما سبق من أن تحديد الشكل الدرامي يمكن أن يقوم بصفة عامة على تحديد نوعية العمل المسرحي وطبيعة الحبكة. ليست هناك ضرورة إذن تحتم الحديث عن العنصرين الباقيين من عناصر المحاكاة في هذه المسرحية ، وهما عناصر العرض وتقسيمها إلى فصول ومناظر. وتقل أهمية الحديث عن هذين

العنصرين بصفة خاصة لأن عناصر العـرض - بصرف النظر عن مـدى أهميتها في تحديد الشكل الدرامي - لا مكـان لها في دراسـة ذات طابـع أدبي خالص تعـرض للمسرحية باعتبارها نصاً مكتوباً. أما بـالنسبة للتقسيم إلى فصـول ومناظـر فلدينا أكثر من تقسيم لهذه المسرحية فيما يتصل بالمناظر، ويرجع ذلـك إلى أن شكسبير لم يؤثر عنه تقسيم خاص بالمنـاظر، وإنمـا كان ذلـك من عمل المخـرجين المسرحيـين الذين كانوا محكومين قبل أي شيء آخر بظروف المسرح الإليزابيثي وتقاليده، ذلك المسرح الذي كان يفضل بصفة عامة ذلك المنظر القصير الذي لا يستغـرق عرضـه إلا دقائق. وبذلك يكون تقسيم هذه المسرحية إلى مناظر من عناصر العرض، أمـا تقسيمهـا إلى فصـول فيقلل من أهميتـه أنـه من التقـاليـد الأدبيـة التي عـرفت بهـا المسرحية في العصر الاليزابيثي بصفة عامة.

الباب الثاني

الوسائط بين شكسبير وشوقي

الفصل الأول
عالميّة شيكسبير

إن موضوع أية دراسة مقارنة ليس إلا ما يتم تاريخياً بين الآداب من صلات، والإتصال بين الفنون والثقافات لا يتم اتفاقاً، بل لا بد له من عوامل تساعد على تمامه وأداء مهمته. وتسمى هذه العوامل بالوسائط، أو بعوامل عالمية الأدب، أي عوامل خروج الأدب عن حدوده الإقليمية الضيقة إلى نطاق العالمية الواسع، وذلك بالاتصال بغيره من الآداب. والمهمة التي تقوم بها هذه الوسائط - وهي إقامة الصلات الثقافية - أعقد في الأدب منها في غير الأدب من الفنون، ففي الرسم أو النحت أو الموسيقى مثلاً تنتهي مهمة الوسيط - أياً كان نوعه - عند عرض الآثار الأجنبية في البيئة الجديدة تاركاً للمهتمين من أبناء هذه البيئة أن يروا ويسمعوا، وللهواة أن يتناقشوا ويتجادلوا، وللنقاد أن يكتبوا مدحاً أو قدحاً، ثم تقوم الصلة الفنية بعد ذلك وقد لا تقوم [١].

أما بالنسبة للآداب فإن الأمر لا يقف عند هذا. ذلك أن الآداب تختلف عن بقية الفنون في أن أداة التعبير في الآداب - وهي اللغات - محلية. ويتم التغلب على هذه الصعوبة بإحدى وسيلتين (أو بهما معاً): وهما تعلم اللغة الأجنبية الذي يمكن من قراءة الآثار الأدبية، التي هي مصدر الصلة، في لغتها الأصلية أو ترجمة هذه الآثار إلى اللغة المتقبلة لتأثير هذه الصلة. وواضح أن الوسيلة الأولى أضيق نطاقاً من الوسيلة الثانية ذلك أن عدد أولئك الذين يجيدون لغة أجنبية أو

---

(١) P. Van Tieghem, *Littérature comparée* (Quatrième édition, Paris, 1951), pp. 160-161.

أكثر في أي مجتمع، بالدرجة التي تمكنهم من قراءة الأعمال الأدبية المكتوبة بها، يشكل أقلية قليلة فيه، وبذلك تنحصر دائرة الاتصال الأدبي في نطاق محدود، وتكون آثاره من الانحصار بحيث لا تستحق الاهتمام بها ودراستها على أنها ظاهرة أدبية عامة، أما الوسيلة الثانية وهي الترجمة فأوسع نطاقاً وأبعد أثراً في إقامة العلاقات بين الآداب. لقد كان هذا شأن الترجمة منذ فجر التاريخ الأدبي، ولا يزال كذلك حتى الآن رغم ما وجه إليها [1] ويوجه من اتهام بالقصور في أداء هذه المهمة.

ولقد اجتمعت الوسيلتان المذكورتان في الصلة بين شكسبير وشوقي فيما يتعلق بموضوع «أنطونيو وكليوباترا». فقد تم الإتصال بينهما على مرحلتين: المرحلة الأولى اشتهار شكسبير في انجلترا ثم اتساع نطاق هذه الشهرة على نطاق عالمي شمل أوروبا كلها وبخاصة فرنسا، وهذا هو موضوع الفصل الأول من الفصلين اللذين يتكون منهما هذا الباب. والمرحلة الثانية إتصال شوقي بالثقافة الفرنسية بتعلمه اللغة الفرنسية في مصر، ثم سفره في بعثة علمية إلى فرنسا، ومعرفته شكسبير من خلال الثقافة الفرنسية وهو موضوع الفصل الثاني.

لم يكن شكسبير في نظر معاصريه أكثر من رجل عادي من رجال المسرح الإليزابيثي، تحولت به المصادفة الخالصة تقريباً من التمثيل إلى الكتابة للمسرح. والواقع أن شكسبير كان بالفعل رجلاً من رجال المسرح الإليزابيثي، إلا أنه استغل بذكاء إمكانيات المسرح والذوق العام في عصره، إن مما لم يتكرر كثيراً في

---

(١) من أهم من تنبهوا إلى فكرة قصور الترجمة عن أداء ما يؤديه الأصل الجاحظ وإن كانت ملاحظاته القيمة في هذا الموضوع قد جاءت بصدد حديثه عن ترجمة الفكر اليوناني، فلم يتحدث حديثاً صريحاً عن الترجمة الأدبية. والواقع أن هذه الملاحظات تصدق على الترجمات الأدبية من باب أولى، كما يمكن أن يقال. لأن الترجمة إذا كانت قاصرة في مجال الفكر فهي أكثر قصوراً في مجال التعبير الأدبي لما فيه من عنصر ذاتي يستعصي على الضبط العقلي، إن ملاحظات الجاحظ هذه - رغم ما يمكن أن يوجه إليها من مناقشات - بالغة القيمة، لا تصدر إلا عن عقل فذ مثل عقل الجاحظ. (راجع هذه الملاحظات في: كتاب الحيوان - القاهرة ١٩٣٨ - جـ ١ ص٦٥ وما بعدها).

تاريخ الآداب أن يتحول إنسان من أصحاب المهن، على مهـارته في مهنتـه وبصره بكل وسائله وأدواته فيها، إلى عبقرية عالمية نادرة المثال تضم إلى المهارة الفنية قدرة نادرة على التصـوير الشعـري، وفهماً تلقـائياً لأسرار النفس الإنسانية. لقـد كان شكسبـير رجل مسرح وشـاعراً وخبيـراً بالنفس البشريـة. وبذلـك استحوذ عـلى إعجاب المحبين لفنه المسرحي، كما استحوذ على إعجاب أولئك الـذين قدروا فيـه تلك البصيرة النفاذة في تصوير دقائق المواقف العقلية، والصدق المقنـع فيها أجـراه على ألسنة شخصياته من أحاديث شعرية. لقد كان شكسبير خليطاً ممتازاً من عدد كبير من المواهب، فقد امتدح لبصره بانفعالات القلب، ولشعره الرائع، ولبراعتـه الجـمالية في عـرض «العمل المسرحي»، ولمهـارته في المسرح ومعـرفتـه بتقـاليـده، ولقدرته على خلق عوالم حية من الناس مع بقائه هو مستخفياً في باطن هـذه العوالم أو وراءها أو خارج نطاقها دون أن يكون له مـوقف معروف مما يحدث فيهـا، ومع ذلك فقد كان شكسبير إبن تراثه الثقـافي الذي عـاش فيه كـما عاش فيـه غيره من شعراء العصر الإليزابيثي. كان شاعراً مجيداً ومعروفاً بين هؤلاء الشعراء. ولكنه لم يكن ينظر إليه على أنه تلك العبقرية العليا التي تسبق به هؤلاء وتفصل بينه وبينهم بتلك المسافات الشاسعة التي تعرف عنه الآن (١).

لقد ظل شكسبـير كذلـك غير معـروف إلا في موطنـه طوال حيـاته ولفـترة طويلة بعد موته. ولعل ذلك يرجع إلى أن هذه العبقريـة إنما ظهـرت في الفترة التي كانت فيها الكلاسيكية بنزعتها العقلية المحافظة تسيطر عـلى كل الآداب الأوروبيـة تقريباً، وبخاصة الأدب الفرنسي الذي كتب له من الإنتشار في هذه الفترة ما جعله مصـدر تـأثـير عـلى أكثر الآداب الأوروبيـة. لقـد كـان شكسبـير إستمـراراً مليئـاً بـالإحتمالات الجـديـدة، بـل قمـة، لتـطور عنصر من عنـاصر الثقـافـة الأوروبيـة - العصـور الوسـطى - له من الخصـائص ما يختلف بـه كثيـراً عن ذلـك العنصر الثقافي - التراث الإغـريقي - الذي تعتـبر الكلاسيكيـة نوعـاً من الإستمرار لـه. ولهـذا ظلت الأنغام التي عـزفها شكسبـير طوال العصر الكـلاسيكي لا تجد الأذن

---

(١) David Daiches, Critical History of English Literature) , (London, 1960),I,pp.246 - 247.

الواعية لا في أوربا فقط، بل وفي انجلترا أيضاً. فلقد نقده «درايدن» في «مقالة عن الشعر الدرامي»، وأصدر ضده من الأحكام بقدر ما أصدر في صالحه، بل لقد حاول أن يتلافى ما وقع فيه شكسبير من أخطاء - في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» - بكتابة مسرحية «كل شيء في سبيل الحب»، وهي نسخة كلاسيكية من مسرحية شكسبير. فقد امتدت تلك النزعة الإصلاحية الكلاسيكية إلى «دافينانت» الذي أعاد كتابة «العاصفة»، وإلى «بكنجهام» الذي أعاد كتابة «يوليوس قيصر». ولم يصدر ضد شكسبير عن ناقد إنجليزي أسوأ مما صدر عن «توماس ريمر» في كتابه «نظرة إلى مآسي العصر الأخير» (١٦٧٨). ولم ينصفه كل من «بوب» أو دكتور «جونسون» اللذين نشرا أعماله سنة ١٧٢٥ وسنة ١٧٦٥ على التوالي. وهكذا ظل شكسبير طوال القرن السابع عشر - عصر سيادة المذهب الكلاسيكي - لا يزيد في نظر الشعراء والنقاد الإنجليز عن غيره من الشعراء المسرحيين في العصر الإليزابيثي. ولم تبدأ النظرة إلى شكسبير تتغير إلا مع بداية مرحلة جديدة في تطور الذوق الأوروبي، وهي تلك المرحلة التي تسمى بـ «عصر التنوير». ففي هذه المرحلة بدأت مبادىء المذهب الكلاسيكي في الإهتزاز، وبدت على بناء الكلاسيكية الجديدة تلك الشقوق المؤذنة بانهياره. وفي هذه المرحلة بدأ العقل الأوروبي يبحث لنفسه عن مبادىء ذوقية جديدة، بعد أن أثبتت مبادىء المذهب الكلاسيكي عدم قدرتها على التطور. وفي بحثه عن تلك المبادىء الجديدة لجأ إلى عنصر ثقافي يختلف عن ذلك الذي استمدت منه الكلاسيكية. فكان ذلك العنصر من القرون الوسطى التي استمد منها شكسبير، والتي مثلت الروح الأوروبي في أصالته متحرراً بقدر الإمكان من سلطان التراث القديم. وهكذا بدأ شكسبير يقدر تقديراً خاصاً في انجلترا في أوائل القرن الثامن عشر، حينما بدأت مجلة «المشاهد» تكتب عنه ابتداء من ١٧١١. فكتب عنه «دينيس» سنة ١٧١٢ «مقالة عن عبقرية شكسبير وكتاباته». ونشر «لويس تيوبالد» أعماله سنة ١٧٣٤، وكتب عنه «دود» (١٧٥٢) «مواطن الجمال عند شكسبير»، كما كتب عنه «يونج» (١٧٥٩) كتابه الهام «استنتاجات حول التأليف الأصيل» [1]. ومنذ أن

(1) Werner P. Friederich, Outline of Comparative Literature, (Chapel Hill, 1954) p.203.

بدأت شهرة شكسبير في أوائل القرن الثامن عشر لم تهبط عن أي مستوى وصلته من قبل حتى الآن.

أما فيما يتصل بمعرفة أوربا بشكسبير فقد سبقت إلى معرفته ألمانيا وفرنسا بقية الأقطار الأوربية. ومن ألمانيا انتقلت شهرته إلى بلاد شمال أوربا، كما انتقلت من فرنسا إلى بلاد جنوب أوربا. وترجع معرفة ألمانيا بشكسبير إلى سنة ١٦٠٠ حين كانت فرق التمثيل الإنجليزية تجوب أرجاء أوربا. وقد كان لـ «تيتوس» و «هاملت» و «لير» من بين مسرحيات شكسبير شهرة خاصة في ألمانيا، بل وتأثير ظهر واضحاً في المسرحيات الألمانية التي كتبت تقليداً لها، لقد استعار كثير من الكتاب الألمان من شكسبير على غير معرفة منهم، فقد كان الوسطاء بين هؤلاء الكتاب وشكسبير أولئك الممثلين الإنجليز الذين كانوا يعرضون مسرحيات شكسبير في أوروبا دون إشارة إلى اسمه. وكان من بين هؤلاء الكتاب الألمان «جريفيوس» الذي استعار بعض مادة ملاهيه من «حلم ليلة صيف»، كما كتب «فايسه» على غير معرفة منه بشكسبير أيضاً «ترويض الشرسة» في شكل جديد[1]. ولم يعرف شكسبير باسمه في ألمانيا إلا في القرن الثامن عشر، وبدأت أعماله منذ ذلك الحين تترجم باسمه، فقد ترجم «بوركه» مسرحية «يوليوس قيصر» سنة ١٧٤١. وعلى الرغم من أن هذه المسرحية أثارت بعض النقد فإنها أوحت إلى «شليجل» بكتابة أول مقال نقدي عن شكسبير باللغة الألمانية (١٧٤١) «مقارنة بين شكسبير وجريفيوس» الذي امتدح فيه الأخير لاهتمامه المسرحي، كما امتدح شكسبير لاهتمامه بالشخصيات العظيمة والإنفعالات وتضاربها، واعترف به على أنه عبقرية عظيمة لا سلطان لقواعد أرسطو عليها. وفي سنة ١٧٥٧ ترجمت مسرحية «روميو وجوليت». وفيما بين سنتي ١٧٦٢ - ١٧٦٦ ظهرت ترجمة «فيلاند» المشهورة لاثنتين وعشرين مسرحية من مسرحيات شكسبير أكثر نثراً. ومن مشاهير نقاد شكسبير من الألمان «ليسينج» الذي امتدحه في «خطابات أدبية» سنة ١٧٥٩ وقال

---

(١) See: George Sampson, The Concise Cambridge History of English Literature, (Cambridge University Press, Second Edition, 1961), p.281.

إن أعماله أعظم من كل ما كتبه الفرنسيون. وقد حاول في إحدى مسرحياته (سنة ١٧٧٢) أن يمزج بين الشخصيات العظيمة لشكسبير والمفهوم الإغريقي المتحرر للكلاسيكيـة عند «سوفوكليس». وفي عصر حركة «العاصفة والعنف» المعروفة في تاريخ الأدب الألماني عارض شكسبير «لينجر»، وناقشه «لينز» في كتاب له بعنوان «ملاحظات حول المسرح» (١٧٧٤) كما ترجم كل من «فاجنر» و «بيرجر» مسرحية «ماكبث» سنتي ١٧٧٩، ١٧٨٣ على التوالي. وفيما بين سنتي ١٧٧٥ ـ ١٧٨٢ أصدر «أيشنبرج» أول ترجمة كاملة لأعمال شكسبير المسرحية إلى اللغة الألمانية. وقد بدأ الولع بشكسبير في هذه الفترة التي تسمى فترة ما قبل الرومانتيكية (الربع الأخير من القرن الثامن عشر) فكتب عنه «هيردر» مقاله المشهور سنة ١٧٧٣، كما كتب «جيته» كثيراً من أعماله تحت تأثير شكسبير.

وكـان من الـطبيعي أن يبلغ هـذا الـولـع بشكسبـير غـايتـه في العصر الرومانتيكي حين أطراه الأخوان «شليجل» إطـراء منقطع النـظير، وحين ظهـرت الترجمة المشهورة لأعمال شكسبير المعروفة باسم «تـرجمة شليجـل - تيك»[1] والتي جعلت من أعـمال شكسبير في تـرجمتها هـذه جزءاً من الـتراث الأدبي الألمـاني. ولم تتراجع شهرة شكسبير في ألمانيا بعد العصر الرومانتيكي، بل استمـرت عبر عصر الواقعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فقد ترجم في هذه الفترة مـرات أخـر، وكان لـه تأثـير واضح عـلى الكتاب المسرحيـين الألمان من أمثـال «هيبيل» و «لودفيج» و «هارتمان» وفي هذه الفترة (١٨٦٥) أسست «جمعيـة أصدقـاء شكسبير الألمانية» التي لا تزال باقية حتى الآن[2].

---

(١) فيما بيـن سنتي ١٧٩٧ و ١٨١٠ نشر «أوجست فيلهم شليجل» سبعة عشر مسرحية من مسرحيـات شكسبير. أما باقي المسرحيات فقـد ترجمتـه إلى الألمانيـة «دوروثياتيـك» و «كونت فـون بوديسـين» بمعاونة وإشراف «لودفيج تيك» والد «دورثيا» المذكورة. وقد قامت هذه الترجمات على مبدأ الأمـانة في نقل الأصل. ولمعرفة شليجل بأهمية ولع شكسبير بالمزج بين العناصر الشعرية والعناصر النـثرية أبقى الشـكل ما هـو عليه بقـدر الإمكان. وينبغي أن يشـار هنا إلى أن شـليجـل كان تلميـذاً لجوتـه وممثلاً للرومانتيكية الألمانية.

(٢) Werner P. Friederich, Outline of Comparative Literature (op. cit.) pp. 204 - 205.

لقد سارت معرفة فرنسا بشكسبير في خط مشابه لذلك الذي سارت عليه معرفة ألمانيا به. ذلك أن انتشار اسم شكسبير في القارة الأوروبية كان دائماً مرتبطاً بتطور الذوق الأدبي فيها. فحيثما كانت تتراخى قبضة الكلاسيكية على الإنتاج الأدبي، وتبدأ الدماء الرومانتيكية الحارة تدب فيه، كان اسم شكسبير يبدأ في الذيوع والانتشار. ولهذا فإن ما يفرق بين انتشار شهرة شكسبير في ألمانيا عنه في فرنسا إنما هو اختلاف التواريخ، لأن الرومانتيكية كانت أسبق إلى ألمانيا منها إلى فرنسا. لقد كان الفرنسيون حتى أواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر يستمدون معلوماتهم عن شكسبير من ملاحظات «تمبل» التي نشرها في «مقال عن الشعر» الذي ترجم إلى اللغة الفرنسية سنة ١٦٥٣، ومن نقد «اديسون» لشكسبير في مجلة «المشاهد» الذي نشر بالفرنسية في امستردام سنة ١٧١٤. أما معرفة فرنسا الحقيقية بشكسبير فلم تبدأ إلّا بعد أن انسلخ الثلث الأول من القرن الثامن عشر أو كاد، على يد مكتشفه العظيم «فولتير» الذي يرجع إليه الفضل في إذاعة اسم شكسبير في كل أوربا لا في فرنسا وحدها. لقد كانت المسرحية الفرنسية في ذلك الوقت، وبخاصة المأساة كما كتبها «راسين» و«كورني»، تخضع خضوعاً تاماً للقواعد العنيفة التي يفرضها عليها النقد الكلاسيكي، وبخاصة قانون الوحدات الثلاث، وقانون الفصل بين الأجناس، وقانون مراعاة ما يليق من وجهة نظر الذوق الكلاسيكي. هذا بالإضافة إلى ما تميزت به المسرحية الكلاسيكية من نوعية خاصة للعمل المسرحي (العمل العقلي الذي سبقت الإشارة إليه في الفصل الماضي)، ومن بساطة الحبكة المسرحية (أنظر الفصل الماضي أيضاً). هكذا كانت المسرحية الفرنسية، وقد تقبلت في كل مكان من أوربا - فيما عدا إنجلترا - على أنها النموذج الذي يحتذى. وحتى في إنجلترا فإن كثيراً من النقاد طالبوا بالمبادىء الكلاسيكية من «سيدني» إلى «بوب». كما طبق كثير من الكتاب المسرحيين هذه المبادىء كما فعل «درايدن». وعلى هذا فقد مثلت مسرحيات شكسبير في نظر فولتير الكلاسيكي الذوق خروجاً على أصول الإبداع الفني كما يفهمه هو. ذلك أن قتل قيصر، وهلاك «كاسيوس» و«بروتوس» أمام النظارة، وسماعهم شبح قيصر يتكلم خروج على مراعاة ما يليق. كما أن عمل المسرحية الموزع فيما بين

روما وفيلبي خروج صارخ على وحدة المكان. ثم إن المناظر اللاهية في هذه المسرحية خروج على مبدأ الفصل بين الأجناس. ولهذا فقد كان شكسبير في رأي «فولتير» عبقرية طبيعية غير مصقولة، يوقعها الاختراع الجديد في أخطاء لا يمكن إصلاحها. لقد كتب «فولتير» الذي عاش في انجلترا فيما بين سنتي ١٧٢٦ و١٧٢٩[1]، عن شكسبير في «خطابات فلسفية» و«خطابات عن الإنجليز»، وأفاد كثيراً من مسرحيات شكسبير في أعماله المسرحية. فقد استعار من مسرحية «يوليوس قيصر» في مسرحيتيه «بروتوس» (١٧٣١) و«موت القيصر» (١٧٣٦) كما استعار من مسرحية «عطيل» في مسرحيتيه «زايير» (١٧٣٢) و«محمد» (١٧٤١).

ولكن «فولتير» تحول بالتدريج إلى مهاجم لعبقرية شكسبير حينما بدأ الحماس له في فرنسا، وحينما بدأت شهرته الذائعة في ألمانيا تغزو فرنسا. فظهرت ترجمة لمسرحية شكسبير «يوليوس قيصر» بالألمانية سنة ١٧٤١ على يد «بوركه» كما

(١) ولد في فرانسوا روماري أرويه في باريس سنة ١٩٦٤ من والدين متواضعين من أبناء الطبقة المتوسطة ودرس الإنسانيات في مدرسة الجوزويت واتجه في وقت مبكر من حياته إلى الأدب فكتب مسرحيته «أوديب» التي مثلت بنجاح ونشرت تحت الاسم الأدبي «فولتير» سنة ١٧١٩. وكتب ملحمة بعنوان «هنرياد» سنة ١٧٢٨. وقد سبب له روحه الحر صداماً مع السلطات فسجن مدة في الباستيل وضرب، فلجأ إلى إنجلترا فيما بين سنتي ١٧٢٦، ١٧٢٩. وهناك جمع مادة «خطاباته الفلسفية» (١٧٣٤) وأنجز «تاريخ تشارلز الثاني عشر» (١٧٣١). وقد حققت له مسرحياته «بروتوس» (١٧٣٠) و«زايير» (١٧٣٢) و«الزير» و«محمد» (١٧٣٦) و«ميروب» (١٧٤٨) شهرة عظيمة. وأنفق فولتير فترة من حياته مع مدام «شاتيليه» في منطقة (اللورين). وقد كتب مقالاته الشعرية التي تمتاز بخفة الوزن والتي كتبها في شبابه قصائد فلسفية طويلة من بينها «الرجل الدنيوي» (١٧٣٦) و«حديث عن الإنسان» (١٧٣٥) و«القانون الطبيعي» و«كارثة لشبونه» (١٧٥٦). كما كتب الروايات النثرية ومن بينها «زاديك» (١٨٤٧) و«ميكروميجاس» (١٧٥٢). وقد ذهب إلى «بوتسدام» بناء على دعوة من فردريك الثاني ملك بروسيا وأقام بها من صيف سنة ١٧٥٠ إلى ربيع سنة ١٧٥٣ فأنجز أحد أعماله التاريخية «قرن لويس الرابع عشر» (١٧٥١) وأعد آخر «مقالة عن الأخلاق» (١٧٥٦). ثم ذهب إلى سويسرا ١٧٥٤ بعد أن مل الملوك والحكومات فاصطدم بحاكم جنيف، فأقام في فرنسا بالقرب من الحدود السويسرية. وله بالإضافة إلى ذلك أعمال أخرى متنوعة أهمها روايته المشهورة «كانديد» (١٧٥٩). وقد ضمنت له كتاباته هذه شهرة إلى آخر حياته باعتباره قائداً فكرياً على مستوى أوروبا كلها.

مر، وكانت أول مسرحية لشكسبير تترجم إلى لغة أجنبية. لقد أوحت هذه المسرحية إلى الكتاب المسرحيين الشبان من الألمان من أمثال «ليسينج» بنوع جديد من الدراما، وكانت نقطة البدء في الحركة الرومانتيكية الألمانية. ولقد اهتم الفرنسيون بشكسبير حينما نشر «انطوان دي لابلاس» سنة ١٧٤٥ ملخصات مع بعض فقرات توضيحية لبعض مسرحيات شكسبير. وحينئذ رأى فولتير أن تلك العبقرية البربرية التي كان له فضل اكتشافها بدأت تتسرب من بين يديه، ورأى المثقفين من الفرنسيين ينظرون إلى شكسبير نظرتهم إلى كاتب مسرحي معترف به، رغم اختلافه عن الذوق الكلاسيكي السائد اختلافاً كبيراً[١].

ثم بدأت معرفة الفرنسيين بشكسبير وتقديرهم إياه في الإزدياد المطرد، مما دفع بأحد الكتاب المجهولين إلى المقارنة بينه وبين أحد عمالقة الدراما الفرنسية الكلاسيكية وهو «كورني». وظهر مقاله هذا سنة ١٧٦٠، وقد أثار ذلك ثائرة «فولتير» مما حدا به إلى إصدار «بيان إلى كل أمم أوروبا» محذراً إياها من خطر عبقرية شكسبير على الأوضاع النقدية والأدبية السائدة. ولكن ذلك لم يحل دون شهرة شكسبير واتساع نطاقها. فقد كان عصر التنوير قد بدأ في فرنسا في ذلك الحين، وهو العصر الذي شهد اهتزاز صرح الكلاسيكية والتمهيد لظهور الرومانتيكية، فلم يمنع هجوم «فولتير» «لاتورنور» من العكوف على ترجمة كاملة لشكسبير ظهرت سنة ١٧٧٦. ولكن «فولتير» أصر على إرسال بيانه المشار إليه إلى الأكاديمية الفرنسية في الخامس والعشرين من أغسطس سنة ١٧٧٦ فقرىء فيها. كما كتب بياناً مماثلاً في أكتوبر التالي نشره في شكل مقدمة لمسرحيته «ايرين» التي كان عرضها آخر نجاح لقيه «فولتير» في باريس. وقد كان حكم «فولتير» على شكسبير في هذه المقدمة «أن شكسبير متوحش، لديه شرارات من العبقرية تلمع في ليلة حالكة»، ولقد قيل عن «فولتير» في هذا الصدد «إن رائد الحرية بكل أنواعها قد أنكر هذه الحرية على المأساة وحدها» ولقد كان من باب المفارقة أن يصدر «دوسي»، الذي خلف فولتير على كرسيه في الأكاديمية الفرنسية، ترجمة لأعمال شكسبير أدت

(١) The Concise Cambridge History of English Literature (op. cit) pp. 283-284.

إلى تمثيلها على المسرح الفرنسي. لقد كانت ترجمة «دوسي» بمثابة الإفساد لمسرحيات شكسبير، ولكنها لم تكن أسوأ كثيراً من المعارضات التي كتبها لمسرحيات شكسبير الكتاب المسرحيون الإنجليز من أمثال «دافينانت» و«درايدن» و«جبر» و«تيت» والتي أمتعت المترددين على المسرح من الإنجليز زمناً[١].

إن الدور الذي لعبه شكسبير في ألمانيا يتمثل في تحرير المسرحية الألمانية من براثن القواعد الكلاسيكية، وتعبيد الطريق أمام المسرحية الرومانتيكية الذي يعتبر هو أعظم مصادر وحيها على الإطلاق. ولقد تحقق ذلك التغير الهائل في الأدب الألماني مع بداية الرومانتيكية الألمانية. ولقد أدى شكسبير نفس الدور بالنسبة للدراما الفرنسية مع بداية الرومانتيكية الفرنسية. كل ما هناك من فرق أن دوره في فرنسا كان لاحقاً على دوره في ألمانيا، نظراً لتأخر ظهور الرومانتيكية الفرنسية عن ظهور الرومانتيكية الألمانية، مما يبين أن تأثير شكسبير على الآداب الأوروبية لم يكن من ذلك النوع المحدود من التأثير، الذي يتم بين كاتب وكاتب أو حتى بين كاتب ومجموعة من الكتاب فى أدب من الآداب، وإنما اقترن بتلك الثورة الفكرية والثقافية التي عمت كل أوروبا والتي عرفت فيما بعد باسم الحركة الرومانتيكية. لقد وجد رواد الرومانتيكية الفرنسية وقادتها في شكسبير إماماً وهادياً. فقد فضله «ستندال» على «راسين» بحماس شديد في كتابه «راسين وشكسبير» (١٨٢٣)، وعمد «جيزو» إلى تنقيح ترجمة «لا تورنور»، وأثنى ثناء عاطراً على شكسبير باعتباره كاتباً مسرحياً. وعلى الرغم من فشل عرض بعض مسرحيات شكسبير في باريس سنة ١٨٢٢ فإن عرضاً آخر بعد ذلك سنة ١٨٢٧ نجح نجاحاً منقطع النظير، وأثار حماساً كبيراً لشكسبير في فرنسا. وقد دفع ذلك النجاح الشاعر الرومانتيكي الفرنسي المشهور «فيكتور هوجو» إلى كتابة إعلانه التاريخي ببداية الرومانتيكية الفرنسية الذي نشره في شكل مقدمة لمسرحية له بعنوان «كروموبل» سنة ١٨٢٧. ولقد ظهر تأثير شكسبير واضحاً في كل ما كتب «ألفريد دي موسيه» من مسرحيات، كما ظهر ذلك الأثر في رسوم «دي لا كروا» وفي موسيقي

The Concise Cambridge History of English Literature (op. cit) p. 283. (١)

«بيرليوز». ومنذ ذلك التاريخ لم توضع عظمة شكسبير في فرنسا موضع التساؤل حتى اليوم. فقد توالت ترجماته بعد ذلك، وكان من أهمها تلك الترجمة الكاملة التي أصدرها «فرانسوا فيكتور هوجو» نجل الشاعر المشهور، وذلك فيما بين سنتي ١٨٥٩، ١٨٦٦، وتلتها ترجمات أخرى خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان أكثرها على درجة كبيرة من الجودة والدقة[١].

غير أن ما ينبغي أن يشار إليه هنا أن شكسبير لم يصبح - في أية ترجمة من هذه الترجمات - جزءاً من التراث الفرنسي كما حدث في ألمانيا. ويرجع ذلك إلى اختلاف الظروف الأدبية بين البلدين. فلقد بلغت الثقافة الفرنسية في العصر الكلاسيكي عصرها الذهبي، وصادفت من النجاح خارج فرنسا ما جعلها تنتشر فيما بين روسيا شرقاً وأمريكا غرباً. وقد كانت بالإضافة إلى ذلك كثيرة التنوع. فلم تقم على جهود الشعراء وحدهم، بل قامت بالإضافة إلى ذلك، على جهود المفكرين الدينيين وأصحاب الفن والقادة العسكريين والديبلوماسيين وغيرهم. إن ما قدمته فرنسا لأوروبا في العصر الكلاسيكي لم يقتصر على وجه واحد من أوجه النشاط، بل كان طريقة كاملة للحياة. لقد كان من نتائج هزيمة ألمانيا سنة ١٦٤٨ وأسبانيا سنة ١٦٥٩ أن لم يبق أمام فرنسا قوة عسكرية ولا قوة ثقافية تقف أمام إرادتها، وبخاصة لأن انجلترا أصبحت تعترف بسلطان فرنسا بعد عودة أسرة «ستيوارت» إلى عرشها من فرنسا سنة ١٦٦٠. ولقد بلغ مجد فرنسا في العصر الكلاسيكي - عسكرياً وثقافياً - أقصى غاياته فيما بين سنتي ١٦٦٠ و١٦٩٠، بل امتد حتى وفاة لويس الرابع عشر سنة ١٧١٥. ولقد ظل هذا المجد حتى بعد أن تطورت الكلاسيكية إلى عصر التنوير، وذلك بفضل «فولتير» آخر قادة الكلاسيكية والمدافعين عنها والذي امتد به الأجل حتى سنة ١٧٧٨. وهكذا اقترن مجد فرنسا بالمذهب الكلاسيكي. وكان من أهم نتائج ذلك أن ظلت آثار الكلاسيكية باقية في فرنسا مدة، بعد أن كانت قد زالت من ألمانيا وانجلترا وحلت محلها فيهما مبادىء المذهب الرومانتيكي. فلم تبدأ الرومانتيكية في فرنسا إلاّ بعد

---

(١) The Concise Cambridge History of English Literature (op. cit). p. 284.

سنة ١٨٢٠، أي بعد بدايتها في كل من ألمانيا وإنجلترا بحوالي ربع قرن. وكان ظهور المذهب الواقعي بعد ذلك بقليل - في منتصف القرن التاسع عشر - سبباً في أن الرومانتيكية لم تضرب بجذورها في الأرض الفرنسية كما فعلت في ألمانيا وإنجلترا. فإذا ما أخذنا في الإعتبار تلك الصلة الوثيقة التي ربطت بين شكسبير وبين الرومانتيكية في أذهان الأوروبيين أدركنا في يسر لماذا لم يصبح شكسبير في ترجماته الفرنسية جزءاً من التراث المسرحي الفرنسي، رغم تأثيره العميق على ذلك المسرح خلال القرن التاسع عشر الذي ذهب شوقي في أواخره إلى فرنسا وأقام بها فترة للدراسة.

الفصل الثاني
شوقي في أوربا

إن ما ينبغي أن يكون واضحاً كل الوضوح في الأذهان أن توافر «الوسائط» التي تعمل على اتصال أدب بأدب، أو تساعد على قيام نوع من العلاقة بين أديب وأديب، لا يكفي وحده لإيجاد مثل هذا الإتصال، وقيام مثل هذه العلاقة. إذ لا بد أن تكون التربة بعد ذلك معدة لتلقي البذور. ويستلزم هذا وجود نوع خاص من الإستعداد لدى البيئة المستقبلة، قد يكون توافقاً في اتجاهات الفكر ومواضعات الذوق، أو قد يكون على أقل تقدير مستوى ثقافياً معيناً يعين تلك البيئة المستقبلة على تذوق ما يرد عليها من تأثير، ويساعدها على تمثله والانتفاع به. ولهذا يقول «جيد»: «إن التأثير لا يخلق شيئاً من العدم، ولكنه يوقظ ما هو موجود بالفعل». ويقول «بودلير» لـ «مانيه» الذي اتهم بتقليد «جويا» رغم أنه لم ير شيئاً من أعماله: «هل تتشكك في إمكانية مثل هذا التوافق الرياضي في الطبيعة؟ حسناً ألا يتهمونني بتقليد «بو»؟ ألا تعلم لماذا ترجمت «بو» بهذا الصبر الذي لا ينفد؟ لقد كان ذلك لأنه يشبهني. لقد اكتشفت عندما فتحت أول كتاب من كتبه، لا موضوعات دارت بخلدي فقط، بل عبارات كاملة فكرت فيها، كتبها هو قبل ذلك بعشرين عاماً». ولهذا فلا ينبغي أن يسارع الباحث بتفسير أي تشابه يعثر عليه على أنه تأثير وتأثر. ففي كل عصر أفكار وآراء، ومفهومات تذروها رياح الفكر في كل مكان، ولكنها لا تستقر وتظل موجودة إلا حيث تتوافر الظروف الملائمة لبقائها. والأفكار والآراء والمشاعر والتصورات. . . إلخ أشبه بالكائنات الحية منها بالجمادات. وهي لهذا تخضع في بيئاتها الجديدة لقوانين الحياة

المتطورة الدائبة التغير، والتي تفرض نوعاً من التلاؤم بين الكائن الحي والبيئة الصالحة لحياته. البيئة الصالحة إذن، وتطور الظواهر الأدبية، وتغيرها عن شكلها الأصلي في البيئات الجديدة شرطان لا غنى عنهما لظاهرة التأثير والتأثر في شكلها الصحي والمثمر. وبدونهما تصبح الصلات بين الآداب والعلاقات بين الأدباء نقلاً ليس له من نتيجة إلا التشويه والمسخ. وإذا كان اشتراك طرفي التأثير والتأثر في تراث ثقافي واحد يزيد من صعوبة التحقق من وجود هذه الظاهرة فإن انتماء كل منهما إلى تراث ثقافي غير الذي ينتمي إليه الطرف الآخر من شأنه أن يجعل هذه المهمة أيسر، لأن الاختلاف أجدر أن يعين على إدراك التشابه من ناحية، ولأن احتمال التوافق التلقائي الذي أشار إليه «بودلير» منذ قليل يغدو ضئيلاً. وهذا هو الحال بين شكسبير وشوقي.

لقد تخرج شوقي في مدرسة الحقوق سنة ١٨٨٩ بعد أن نال شهادتها النهائية في الحقوق والترجمة. وقد كانت لغته الأجنبية في دراسته الفرنسية. ويعني هذا أن شوقي كان قادراً، منذ أن كان طالباً في مدرسة الحقوق، إن لم يكن قبل ذلك أيضاً، على الإطلاع على الأدب الفرنسي، ومعرفة الإتجاهات الأدبية في أوربا حتى قبل أن يسافر إلى أوربا. كانت هذه القدرة موجودة بصرف النظر عن مدى استخدام شوقي إياها والإفادة منها. أما اتجاهه الشعري فقد كان ذلك «الاتجاه المحافظ البياني الذي راده البارودي وبعث به الشعر العربي، وذلك حين رده إلى استلهام النماذج الجيدة التي خلفتها عصور الإزدهار، وحين جعل النموذج البياني المشرق قالباً للتعبير عن أحاسيس الشاعر وتجاربه، وعن قضايا وطنه وأهم أحداث عصره» [١]. ولقد جاء هذا الإتجاه البياني المحافظ في أعقاب الإتجاه التقليدي الجامد الذي كان امتداداً للعصر المملوكي، والذي مثلته مجموعة من الشعراء قبل البارودي وفي عصره. ومعنى ذلك أن الإتجاه البياني المحافظ كان - بالنسبة للإتجاه التقليدي الجامد - بمثابة حركة إصلاحية نهضت بالشعر العربي وخلصته من

(١) أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، (دار المعارف بمصر ١٩٦٨) ص ١٠٦ - ١٠٧.

أغلال الصنعة التي رسف فيها زمناً. ومع ذلك فقد كانت هذه الحركة الإصلاحية إتباعية في جوهرها، بمعنى أنها استوحت الماضي بدلاً من أن تتطلع إلى المستقبل. فقد كانت مثلها العليا في الشعر روائع عصور الإزدهار في تاريخ الشعر العربي. ولقد ازداد هذا الإتجاه البياني المحافظ قوة، على يد أبناء الجيل التالي للبارودي وعلى رأسهم شوقي، وسيطر على الحركة الشعرية سيطرة تكاد تكون تامة بعد أن اختفى الإتجاه التقليدي الجامد من أفق الحياة الأدبية. وفي ضوء هذا التحديد للإتجاه الشعري لدى شوقي نستطيع أن نتبين أن استعداده لتلقي المؤثرات الأجنبية لم يكن كاملاً، وأن هذا الإستعداد المحدود كانت له آثار بالغة الأهمية على محاولة التجديد التي قام بها شوقي، فظهرت في هذه المحاولة أعراض قصور لا تخطئها الملاحظة.

وكان شوقي على صلة بالقصر الخديوي منذ أن كان طالباً. فقد كان يقرض الشعر مدحاً في توفيق في ذلك الوقت. وكان شعره في توفيق وغيره من أفراد الأسرة ينشر في «الوقائع المصرية»، وكان هذا يطلع عليه، فعرف شوقي عن هذا الطريق، وإن لم يلتقيا إلا بعد أن تخرج شوقي سنة ١٨٨٩. ولقد كانت هذه الصلة سبباً في أن سافر شوقي بعد تخرجه في بعثة دراسية إلى فرنسا. ويقص هو قصة ذلك حين يقول: «وبينما أنا أتردد على المغفور له علي باشا مبارك ورد عليه مرسوم من المعية السنية بطلبي إليها. ولما مثلت بين يدي الخديو توفيق باشا، ولم أكن رأيته من قبل، ولكن مدحته مراراً وأنا في المدرسة، خاطبني بهذا اللفظ الشريف: «قرأت يا شوقي في الجريدة الرسمية أنك أعطيت الشهادة النهائية، وكنت أنتظر ذلك لألحقك بمعيتي، ولكن ليس بها الآن محل خال، فهل لك في الإنتظار. ثم قال: (سمعت أن أباك عطل من الخدمة، فبلغه أني ربما أدخلته في عمل قبلك). فلبثت في المعية بضعة شهور أنتظر فرجاً يأتي به الله... وذات يوم كنت أجتاز ميدان عابدين فاعترضني رسول من الأمير يدعوني إليه، فوافيت حضرته وأنا لا أعرف السبب، وكان معه ساعتئذ المرحوم عبد الرحمن باشا رشدي (سر تشريفاتي الخديوي) فالتفت الباشا إلي وقال: الآن أمرني أفندينا أن أبلغك تعيين أبيك مفتشاً

في الخاصة الخديوية، وأما أنت فتعين بعد شهر. . . ثم لم يحل عليَّ حول في الخدمة الشريفة حتى رأى لي الخديوي أن أبلغ التأديب في أوربا[1]». فمن هذا النص يتبين أن شوقي لم يعين في المعية الخديوية بعد تخرجه مباشرة في صيف ١٨٨٩، بل ظل شهوراً بلا عمل. ويبدو أن تعيينه تم في فبراير سنة ١٨٩٠. أما سفره إلى أوربا فقد كان بعد تعيينه بأقل قليلاً من عام، إذ كان فيما يبدو في أوائل يناير سنة ١٨٩١. فقد سافر إلى «مونبيلييه» ليقضي بها عامين لدراسة الحقوق، وليقضي بعدها عامين آخرين في باريس، فهو يقول: «فركبت البحر لأول مرة أؤم مارسيليا، فلما قدمتها وجدت مدير الإرسالية في انتظاري، فأخبرني أن الأمير أمر بأن أقضي عامين في مدينة «مونبيلييه»، وآخرين في باريس، وكان المدير قادماً من مونبيلييه للقائي فعاد بي إليها على الفور، وأدخلني في مدرسة الحقوق الجامعية ثم رجع إلى العاصمة[2]».
وعلى الرغم من أن غرض البعثة كان دراسة الحقوق فإن هذا لم يكن فيما يبدو إلا الغرض الذي فرضته دراسة شوقي في القاهرة. أما الهدف الحقيقي منها فقد كان أن يتصل شوقي بالحياة الأوربية إتصالاً مباشراً ووثيقاً، وأن يطلع على الآداب الأوربية ويرتاد آفاقها، إعداداً له ليكون شاعر القصر. وضماناً لتحقيق هذه الأهداف منع شوقي من السفر إلى مصر في العطلة الصيفية، وأرسل إلى الريف في جنوب فرنسا. وحتى بعد أن أصيب بالمرض بعد ذهابه إلى باريس، ونصح له الأطباء بتغيير مقامه، رؤي أن يسافر إلى الجزائر لا أن يرجع إلى مصر. فهو يقول: «ما كدت أنتهي من السنة الثانية حتى كتب إلي مدير الإرسالية المصرية يستقدمني لباريس، ويخبرني أنه ذاهب بتلامذته إلى انجلترا للسياحة. . . فبرحت مونبيلييه على عجل أيمم باريس للمرة الأولى، فأقمت بها يومين ثم سافرنا إلى عاصمة انجلترا، فلبثنا فيها نحو شهر. لكنا ما لبثنا أن سئمناها، فخرجنا إلى بعض المدائن على بحر الشمال. فلما كانت السنة الثالثة، وهي الأولى في باريس، أصبت بمرض شديد كنت فيه بين الحياة والموت. وعندئذ أشار علي الأطباء بالسفر إلى الجزائر. . . أقمت بالجزائر أربعين

---

(١) محمد صبري، الشوقيات المجهولة، دراسات وأضواء جديدة على حياة الشاعر وعصره وأدبه، (دار الكتب بالقاهرة ١٩٦١) ج ١ ص٧ - ٨.
(٢) الشوقيات المجهولة ج ١ ص١٠.

يوماً أو تزيد، ثم قفلت إلى باريس. وهناك تمت لي السنة الثالثة للحقوق وحصلت على الشهادة النهائية فيها، فرأى لي الجناب العالي أن أقضي في الجامعة ستة أشهر أخرى أتمكن خلالها من معرفة أشياء باريس وأهلها»[1].

ولقد كشفت خطابات الخديوي إلى شوقي بعد سفره عن ذلك الهدف الحقيقي صراحة. فقد نصح بأن يهتم بأن ينهل من مناهل الحضارة الأوربية وأن يوسع معرفته بالأدب الفرنسي. أما دراسة القانون التي كانت الغرض الرسمي من البعثة فقد قيل له إنه يستطيع أن يحصل فيها ما فاته عن طريق الكتب وهو في مصر. ويقول شوقي إن هذه النصيحة صادفت هوى في نفسه، فأقبل على العمل بها بكل قلبه. ومع ذلك فيبدو أنه لا الخديوي ولا شوقي تصور هذا الإعداد الأدبي على أنه أكثر من مجرد توسيع للتجربة، تحقيقاً لدرجات أسمى من الإجادة في إطار المفهوم التقليدي للشعر كما كان معروفاً لشوقي ولجماهير المثقفين في مصر. ولهذا كانت خطوات شوقي الأولى لتنفيذ هذه النصيحة تقليدية وفي نطاق هذا المفهوم. وإذا كانت فيها بعض العناصر الجديدة فقد كانت هذه العناصر غير خارجة على القوالب التقليدية المألوفة في الأدب العربي كالشعر الغنائي والشعر التعليمي. ويتحدث شوقي عن تلقيه هذه النصيحة الخديوية التي وصلته في شكل خطاب من رشدي باشا فيقول: «ويجب أن لا تشغلك دراسة الحقوق التي يمكنك تحصيلها وأنت في بيتك في مصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك. وأن تأتينا من مدينة النور بقبس تستضيء به الآداب العربية، فصادفت هذه النصيحة الغالية هوى في فؤادي، فترجمت القصيدة المسماة (بالبحيرة) من نظم (لامرتين) وهي من آيات الفصاحة الفرنساوية، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه في كراس ليطلع الخديوي عليها، وإذ كنت لا أتخذ لشعري مسودات رجوت أن أجدها عنده بعد العودة إلى مصر، ثم عدت دون ذلك عواد... وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك، فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين،

---

(١) الشوقيات المجهولة ج ١ ص١١.

وأقرأ عليهم شيئاً منها، فيفهمونه لأول وهلة ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره[1] فمـا لا يخلو من دلالـة خـاصـة في هـذا النص وصف شـوقي لقصيـدة لامرتـين بأنها «من آيات الفصاحة الفرنساوية». فكأن أبرز مزايا هذه القصيدة في نظره إنما كانت الفصاحة، أما أنها كانت نمطاً من الشعر الفرنسي يتميـز عن الأنماط السـابقة عليه بخصائص ومزايا خاصة، لها من القيمة الفنية ما كـان جديـراً بأن يـدفعه إلى تأملها والتفكـير في مدى جـدوى احتذائهـا، فلم يخطر لشـوقي في هذه الفـترة من حياته على بال. ولقد كان هذا الإتجاه الشعري الذي لم ير فيه شوقي غير الفصاحة هو الذي اتخـذ - في شكله الإنجليزي - أسـاساً لاتجـاه إبتداعي في مصر عـلى يد شكري والعقاد والمازني وغيرهم من ممثلي ذلك التيار الذي كان يشكل مـرحلة أكثر تقدماً في تطور الشعر العربي من التيار المحافظ الذي كان شوقي إمامه ورائـده بعد البارودي. ويدل هذا على أن شـوقي إنما نـظر إلى الأدب الفرنسي نـظرة واحدة لا تفـرق بين اتجـاهاتـه المختلفة. ولهـذا يجمع في محـاولته العمـل بنصيحة الخـديوي السابقة بين لافونتين ولامرتين في قرن، على ما بينهما من اختلاف يبلغ حـد التباين في كثير من الإتجاهات، وسوف تتبين آثار هذه النظرة الواحدة غير المميزة واضحة في دراسة مسرحية «مصرع كليوباترا» فيما بعد.

في ظل هذه النظرة الواحدة إلى الأدب الفرنسي أدرك شـوقي، وهو لا يـزال في باريس، أن بهذا الأدب من الأجنـاس الأدبية مـا لا نظير لـه في الأدب العربي، وأن هـذه الأجناس يمكن أن تكـون مصـدر ثـراء لـلأدب العـربي، من حيث إنها قوالب جديدة للتعبير تضاف إلى ما فيه من قوالب موروثة. ولقد أحس شوقي وهو في فرنسا أنه شاعر صاحب رسالة. وأن من أهم عناصر أدائه هذه الرسالة إدخـال مثل هذه الأجناس الأدبية إلى الأدب العربي، وكان اهتـمامه مـركزاً بصفـة خاصـة على المسرحية. ولعل مما نبهه إلى المسرحية بـالذات تلك المحـاولات التي سبقته في كتابة هذا الجنس الأدبي بخاصة على يد عثمان جلال رغم ما بـين محاولتي كـل منها من فروق. كتب شوقي في مقدمة ديوانه القديم: «أو لم يكن من الغبن على الشعر

---

(١) الشوقيات المجهولة ج ١ ص٢٢.

والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلاً حياته العالية، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر، تسعة أعشارها لممدوحه والعشر الباقي وهو الحكمة والوصف للناس؛ هنا يسأل سائل: وما بالك تنهي عن خلق وتأتي مثله؟ فأجيب أني قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلم اليوم، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها،وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء. والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسمى في البلاد. فما زلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها درج الإخلاص في حب صناعتي وإتقانها بقدر الإمكان، وصونها عن الإبتذال، حتى وفقت بفضل الله إليها. ثم طلبت العلم في أوربا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم، وعلمت أني مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواء، وأني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحد ولا تنفد. وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان، لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف بأطراف البنان، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان، إلى أن رفعت إلى الخديوي السابق قصيدتي التي أقول في مطلعها:

خدعوها بقولهم حسناء   والغواني يغرهن الثناء

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية، وكان يحرر هذه أستاذي الشيخ عبد الكريم سلمان، فدفعت القصيدة إليه، وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المديح، فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر. فلما بلغني الخبر لم يزدني علماً بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله، وأن الزلل معي إن أنا استعجلت.

ثم نظمت روايتي (علي بك أو فيما هي دولة المماليك)، معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقاة من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا. وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدي باشا ليعرضها على الخديوي السابق، فوردني منه كتاب باللغة الفرنسية يقول في خلاله (أما روايتك فقد تفكه الجناب العالي

بقراءتها، وناقشني في مواضع منها وناقشته، وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح)[1]
ففي هذه الفقرة يستنكر شوقي طغيان المديح على الشعر العربي، وينحي باللائمة على شعرائه بما فيهم المتنبي الذي كان يعجب به كثيراً، ويبين أن وراء ذلك آفاقاً من الشعر الصحيح لم يرتدها شعراء العربية لا في القديم ولا في الحديث. ولقد أحس شوقي بعد كلامه هذا أنه كان واحداً من شعراء المديح، فبرر ذلك بأنه في اضطلاعه برسالته الإصلاحية يؤمن بقانون التدرج لا الطفرة، ويستشهد بحادثة عدم نشر قصيدته التي أورد مطلعها في النص. وهو تبرير إن دل على شيء فإنما يدل على أن ما أتى به شوقي من جديد «كان مقضياً عليه منذ أول الأمر بالخمود في نفس صاحبه، فتياره لم يكن حاداً ولا عنيفاً وإنما كان هادئاً هدوءاً يخشى عليه من التلاشي»[2] ولم يكن ضعف تيار الجديد في نفس شوقي كل ما فيه، بل كان بالإضافة إلى ذلك محدوداً بقالب القصيدة العربية التقليدي، فكل ما في هذه القصيدة أنها ليست من نوع الغزل الذي يقدم به للمديح رغم وجود المديح فيها، فقد كان الغزل مقصوداً لذاته، متسماً مع ذلك بالرقة وتبدو عليه مسحة من الصدق. ومع ذلك، فلم تكن هذه القصيدة بداية اتجاه جديد في شعر شوقي الغنائي، فقد ظل تقليدياً رغم ظهور محاولات التجديد في شعره «لقد ظل شوقي طول حياته كالبحر يرمي بالدر ويرمي بالصدف. فهو لم يتطور كما تطور مطران الذي بدأ شعره بالمدائح حتى أواخر القرن التاسع عشر، ثم أخذ يسير على نهج واحد من التجديد في شعر الحياة والطبيعة والتاريخ. ولقد كان لشوقي في جميع عصوره شعر قديم وشعر جديد، شعر رائع وشعر خسيس، ولا شك أن نضوجه تم بعد المنفى ولكنه لم يتطور»[3] ذلك أن محاولة التجديد في الشعر على يد شوقي لم تقم على أساس جديد لمهمة الشاعر ولا لطبيعة الشعر. وكان هذا هو الفرق الجوهري بينه وبين الحركة الإبداعية في الشعر التي ظهرت في مصر في عصره، كما كان سبباً في تلك الخصومة الضارية بينه وبين رواد هذه الحركة. ويقدم شوقي

(١) شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث (القاهرة ١٩٥٣) ص٩٢ - ٩٣.

(٢) شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٩٤.

(٣) محمد صبري، الشوقيات المجهولة ج ١ ص ٢٠ هامش ٣.

بنفسه في النص السابق الدليل على أن مفهوم التجديد عنه كان سطحياً، حين يقول: «ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت نور السبيل منذ أول يوم» أما أنه يجد نور السبيل في أوروبا فهو ما لا ينكره عليه أحد، وأما أن يجد هذا النور من أول يوم ينزل فيه أوروبا فهو ما يدل على الإفتتان بمظهر الأدب الفرنسي أكثر من الإفتتان بروحه ومضمونه.

ويبدو أن شوقي رسم الخطوط العامة لحركته الإصلاحية كما كان يتصورها بسرعة وعلى عجل خلال السنوات القليلة التي أقامها في فرنسا والتي لا تزيد على أربع سنوات، فشغل نفسه بالتخطيط للجديد قبل أن تتوافر لديه وسائل التجديد، بل لقد حال اشتغاله بالتخطيط في عجلة من أمره دون دراسته الأدب الفرنسي على مكث، وتمثله تجارب كتاب هذا الأدب وشعرائه، ولهذا كان مفهوم الأجناس الأدبية الجديدة في ذهنه غير دقيق. ففي حديثه في النص السابق عن نظم أولى مسرحياته وهي علي بك الكبير يقول: «ثم نظمت روايتي (علي بك أو فيما هي دولة المماليك). معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقاة من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا» فهذا دليل على أن مفهوم المسرحية التاريخية عنده إنما يقوم على الصدق التاريخي أولاً، دون أن يكون للشاعر المسرحي حق في الخروج على ما رواه هؤلاء الثقاة من المؤرخين. وخطورة هذا الفهم الخاطىء للصدق في المسرحية لا تكمن في خطئه فحسب، وإنما فيما يكشف عنه من خطأ في فهم طبيعة المسرحية من حيث هي جنس أدبي، ولقد كان لهذا الخطأ في فهم طبيعة المسرحية ذاتها آثار بعيدة المدى في مسرحيته «مصرع كليوباترا» كما سنرى فيما بعد.

ورغم بعض المآخذ التي يأخذها الدكتور طه حسين على معلومات شوقي، فإن مما يكاد يكون موضوع تسليم أن اطلاع شوقي على التراث العربي الإسلامي، بل وعلى الأدب الفرنسي، كان من السعة بحيث يفي بالتزامات عقل عظيم، وبخاصة إذا عرفنا أن مطالب التزامات مثل هذا العقل لا تتجه إلى كم المعلومات فقط، بل تتجه بنفس القدر إلى كيفها. ومع ذلك فلا بد من الإشارة هنا إلى فرق واضح بين قراءات شوقي في التراث العربي الإسلامي وبين قراءاته في الأدب

الفرنسي. فقد كانت قراءاته في الميدان الأول بحكم نشأته وثقافته الأولى شاملة بل وعميقة في كثير من الجوانب. وقراءة الشوقيات وغيرها مما كتب شوقي من شأنها أن تثبت هذا الرأي. أما قراءاته في الأدب الفرنسي فقراءة أجنبي غير متخصص، تقوم على الهواية، وتهدف إلى المتعة، ويعوزها المنهج الدراسي المنظم. ولهذا كانت معلوماته عن الأدب الفرنسي معلومات كتب ينقصها الإتصال الحي والتمثل ومعاناة التجربة. فهو يقرأ الأدب الفرنسي في عصره الكلاسيكي مثلاً ويقلد (لافونتين) في قصصه الشعري على ألسنة الحيوان، ويقرأ ذلك الأدب في عصره الرومانتيكي ويترجم قصيدة (لامرتين) «البحيرة»، ويستهويه من هذا العصر الرومانتيكي ثلاثة من شعرائه بصفة خاصة هم لامرتين وموسيه وفيكتور هوجو فيقول عنهم: «ولقد كدت أفني هذا الثالوث ويفنيني»[1] ومع ذلك لا نراه يتأثر تأثراً يذكر بالأدب الفرنسي المعاصر له، وبخاصة في ميدانه وهو الشعر الذي كان يغلب عليه المذهب الرمزي في ذلك الوقت. كل ذلك رغم تعرفه في مقهى «داركور» في باريس الذي كان يكثر من الجلوس فيه على الشاعر الفرنسي المعروف «فرلين» أحد أعلام الرمزية الفرنسية في ذلك العهد. من هنا يتبين أنه رغم سفر شوقي إلى فرنسا، وأن دراسة الأدب الفرنسي كانت الهدف الأساسي من رحلته، فقد كانت معرفته بهذا اللون قائمة على السرعة وعدم التأني، وتتميز بالأخذ أكثر مما تتميز بالتمثل. ويبدو أن هذا الموقف لم يتغير حتى بعد رجوع شوقي إلى مصر، وعودته مرة أخرى إلى باريس. فقد كان يتردد على مسرح «الكوميدي فرانسيز» لا بغرض المتعة والتذوق التلقائي المتمهل، بل بغرض التقليد والاقتباس، ويقول إبنه في ذلك: «وكان أبي وهو في باريس يقضي معظم لياليه في مسرح (الكوميدي فرانسيز) كي يزداد علماً في الفن المسرحي، لأن المسرح المذكور هو أرقى المسارح الكلاسيكية العالمية التي تمثل فيه أهم الروايات المسرحية الشعرية التي ألفها كبار الشعراء الفرنسيين المعاصرين والقدماء. كان يواظب على الذهاب إلى هناك لأنه كان يفكر إذ ذاك في عمل مسرحيات شعرية. وقد كان أخرج فعلاً في شبابه سنة ١٨٩٣ مسرحية

---

(١) الشوقيات المجهولة، ج ١ ص ٢٤.

شعرية وهي رواية علي بك الكبير التي أعاد نظمها في سنة ١٩٣١ إذ كانت عملت إذ ذاك في سرعة»[١] فنحن في هذا النص أمام شاعر يحاول أن يكتب للمسرح قبل أن يستكمل أدوات هذا النوع من الكتابة، فقد كتب مسرحية (علي بك الكبير) في سنة ١٨٩٣ في سرعة. وفي أثناء إقامته في باريس إبان الحرب العالمية الأولى كان يتردد على مسرح «الكوميدي فرانسيز» ليقلد المسرحيات الشعرية التي كانت تعرض على هذا المسرح. وقد يبدو للبعض أن شوقي توقف عن كتابة الشعر المسرحي فيما بين سنة ١٨٩٣ (تاريخ كتابة علي بك الكبير) وسنة ١٩٢٧ (ظهور «مصرع كليوباترا» أول مسرحية شعرية تنتشر وتمثل لشوقي)، وقد يعزي هذا التوقف إلى أن الخديوي لم يتقبل مسرحية علي بك التي أرسلها إليه الشاعر من فرنسا قبولاً حسناً. إذ الواقع أن شوقي لم يتوقف عن المحاولة رغم إيمانه بأنه لم يستكمل أدوات الكتابة للمسرح بعد، أو على الأقل رغم عدم رضاه عما كان يكتب في هذه الفترة، فالشوقيات المجهولة التي نشرها الدكتور محمد صبري (سنة ١٩٦١) تكشف عن أن الشاعر قام بمحاولات أخرى في هذا المضمار وأن بعض هذه المحاولات كان ينشر في المجلات الأدبية. ففي الخامس عشر من نوفمبر سنة ١٨٩٨ صدر العدد الأول من مجلة (الموسوعات) لصاحبها أحمد حافظ عوض. وقد ألحقت بهذا العدد الملزمة الأولى من رواية (لادياس). وفي عدد ٢٦ أبريل سنة ١٨٩٩ (العدد ١٣ من السنة الأولى) ظهرت الملزمة الأولى من رواية (دل ويتمان) أو آخر الفراعنة. وقد تمت هذه الرواية في عدد ٩ أكتوبر سنة ١٩٠٠ ولم يعد طبع هذه الرواية في حياة شوقي أو بعد موته، كما لم يعد طبع رواية (عذراء الهند)[٢].

وفي سنة ١٩٠٧ أو بعدها بقليل بدأ شوقي كتابة رواية (البخيلة) التي حاول إتمامها وبناءها من جديد في أواخر حياته كما فعل في رواية (علي بك الكبير) التي ظهرت طبعتها الأولى سنة ١٨٩٣ وفي رواية (أميرة الأندلس) التي كتبها في المنفى، ولكنه لم يوفق[٣]. وهكذا كانت محاولات شوقي في كتابة الشعر المسرحي متصلة

(١) حسين شوقي: أبي شوقي (مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٧) ص ١٠٩ ـ ١١٠
(٢) الشوقيات المجهولة ج١ ص ٢٢٦.
(٣) الشوقيات المجهولة ج ٢ ص ٢٤٨.

تقريباً منـذ بدايتهـا بمسرحية (علي بك الكبـير) سنة ١٨٩٣ غـير أن محاولاتـه هذه كانت دون المستوى المطلوب، فلم يكتب لها كبير نجاح. ولما اطمأن شوقي إلى أنه قد بلغ ذلك المستوى بعد ظهور «مصرع كليوباترا» ونجاح عرضهـا على المسرح في سنة ١٩٢٧ بدأ إعادة ما كتب من مسرحيات من قبل. ويفسر لنا هذا ذلك الإنتاج الغـزير المفـاجىء. فلقد ظهـر كل إنتـاج شوقي المسرحي فيـما بين سنتي ١٩٢٧، ١٩٣٢، ففي هــذه الفـترة، وهي أقــل من خمس سنـوات، ظهــر لــه «مصرع كليوباترا» و«مجنون ليلى» و«قمبيز» و«عنترة» و«علي بـك الكبير» و«أمـيرة الأندلس» وكلها مآس، وقد كتبت الأخيرة منها نثراً. وقد عالج كتابة الملهاة قبل وفاتـه فألف ملهـاة شعريـة بعنوان «الست هـدى» كما شرع في وضـع مسرحيتين أخـريين هما «البخيلة» و«علي بك الكبير». بل إن أكثر هذا الإنتاج تم في السنتين الأخـيرتين في حياته، وفي ذلك يقول ابنه: «١٩٣١، ١٩٣٢ هما العامان اللذان اشتغل أبي فيهما أكثر من أي وقت آخر في إنجاز رواياته التمثيلية، كأنه كان يحس بدنو أجله. ففي هذه الحقبة أتم «مجنـون ليلى» وثم أعـاد نظم «عـلي بك الكبـير» كما ألف «قمبيـز» و«الست هدى» و«البخيلة» وشرع في وضع رواية عن محمد علي الكبير[1]». وكـل ذلك يدل على أن جهود شوقي في الشعر المسرحي كانت قائمة على التقليـد لا على التمثل الكامل ثم الإبداع الذاتي. وقد حال ذلك دون شوقي ودون أن يكون تلك التربة الممتازة التي يمكن أن يضرب فيها تأثير الآداب الأجنبية بجذوره ليستوي على سوقه ويؤتي أكله. ولهذا فعلى الـرغم من اتصالـه المباشر بتلك الآداب، واهتـمامه بقـراءة الشعر المسرحي، ومشـاهدتـه إيـاه يعـرض في أحسن المسـارح العـالميـة، وبالرغم من وجود الحركة النقدية الواعية في مصر، ومن حساسيـة شوقي المفـرطة للنقـد كما يحـدثنا ابنـه، فإن النتيجـة لم تكن في مستوى المقـدمات، فجـاء شعـره التمثيـلي في مستوى لا يؤهله لأن يقـرن بتلك النماذج التي أوحت بـه. غـير أن من الإنصاف لشوقي أن يأخذ ناقده في الاعتبار أنه كان رائد الشعـر التمثيلي في اللغـة العربية. فقد كانت محاولات محمد عثمان جلال قبل شوقي ترجمات حـرة أو تمصيراً

---

(١) حسين شوقي: أبي شوقي، ص ١٢٣.

لمسرحيات فرنسية معروفة. وحسب الرائد أن يبين معالم الطريق الجديد لآخرين يسلكونه من بعده.

وإذا عرفنا أن ظروف شوقي واستعداده ما كان من شأنها أن تجعل تأثير الآداب الأوروبية على إنتاجه الشعري عميقاً أو بعيد المدى فإننا في ضوء ذلك نستطيع أن نقرر سلفاً مدى تأثير شكسبير على شوقي في مسرحيته «مصرع كليوباترا». ولكن السؤال الرئيسي وهو كيف اتصل شوقي بشكسبير؟ لم يلق إجابة صريحة حتى الآن، وإن كانت الإجابة الضمنية عليه قد مضت في الفصل السابق. فقد عرفنا في ذلك الفصل كيف أن شهرة شكسبير وجدت طريقها إلى فرنسا منذ الثلث الأول من القرن الثامن عشر، وأن أعماله بدأت تترجم إلى اللغة الفرنسية بعد منتصف ذلك القرن بقليل، وظلت الترجمات تتكرر حتى أواخر القرن التاسع عشر حين كان شوقي في فرنسا. ولقد كان من بين هذه الترجمات ترجمات كاملة مثل ترجمة «لاتورنور» وترجمة «فرانسوا فيكتور هوجو» ومعنى وجود هذه الترجمات الكاملة أننا نستطيع أن نقطع بوجود مسرحية شكسبير «أنطونيو وكليوباترا» مترجمة إلى اللغة الفرنسية في التواريخ التي تمت فيها هذه الترجمات.

والواقع أن احتمال قراءة شوقي لأي من هذه الترجمات قائم. فقد عرفنا منذ قليل كيف أن قراءته في الأدب الفرنسي كان يعوزها المنهج الدراسي المنظم، وأن شوقي لم يكن من التعمق في هذا الأدب بحيث يتكون له ذوق خاص يجذبه إلى عصر معين أو مذهب أدبي معين في تاريخ هذا الأدب، فقد قرأ للكلاسيكيين الفرنسيين كما قرأ للرومانتيكيين الفرنسيين. وعلى هذا فإن احتمال قراءته ترجمة «لاتورنور» لا يقل عن احتمال قراءته «فرنسوا فيكتور هوجو». غير أن الترجمة الأخيرة مع ذلك أدنى لأن يكون شوقي قد اطلع عليها. فهي من ناحية تمت قبل وصول شوقي إلى فرنسا بما لا يزيد على أربعين عاماً. وهي من ناحية ثانية من عمل «فرنسوا فيكتور هوجو» ابن الشاعر الرومانتيكي الفرنسي المشهور، فيكتور هوجو، الذي قال عنه شوقي هو و«موسيه» و«لامرتين» (ولقد كدت أفني هذا الثالوث ويفنيني). ويبدو أن هذا الثالوث كان له تأثير على بعض القصائد الطويلة

التي كتبها شوقي بعد ذلك والتي تأثر فيها بالقصائد الرومانتيكية التي كتبها هؤلاء. ولقد أثبت شوقي بما لا يدع مجالاً للشك معرفته بشكسبير، واطلاعه على مسرحياته لا بقصيدته المشهورة في «ذكرى شكسبير» فحسب، رغم أنها تنم في بعض أبياتها عن معرفة بعض التفاصيل الدقيقة عن الشاعر الإنجليزي العظيم، بل بنظمه مقطوعات غنائية لتحشر في مسرحية «هاملت» طلباً لإقبال الجمهور عليها. ومن ذلك أبياته على لسان «هاملت» التي يقول فيها:

دهر مصائبه عندي بلا عدد ... لم يجن أمثالها قبلي على أحد

عم يخون وأم لا وفاء لها ... أم ولكن بلا قلب ولا كبد

جنت عليّ هموم العيش قاطبة ... وقبلها ما جنت أم على ولد

لما مددت يدي بالشر منتقماً ... منها نهاني أبي عن أن أمد يدي

رحماك رحماك يا ذاك الخيال ويا ... أماه رفقاً وياعادي الهوى اتئد

أنا الشقي المعني المبتلي أبداً ... وقفت أمسي ويومي للأسى وغدي

أمشي وراء خيال لا يفارقني ... كأنه نكدي في العيش أو كمدي

وأهجر الوجد للثارات أطلبها ... ومثل وجدي قلوب الناس لم تجد

هويت والنفس لا تسلو ضغائنها ... فضعت بين الهوى والحقد بالرشد

إن ضقت يا دارنا الدنيا بنا أملاً ... في دارنا الخلد آمال بلا عدد

صباي ودع، شبابي سر، حمامي حن ... دنياي زولي، خيال الشقوة ابتعد(١)

---

(١) راجع الشوقيات المجهولة ٢/٤٢، يحدد محمد صبري تاريخ هذه الأبيات بسنة ١٩٠٥، ويعلق عليها بما يلي: «تكلم الدكتور محمد فاضل في كتابه (الشيخ سلامة حجازي) عن الروايات التي مثلها الشيخ سلامة في سنة ١٩٠٥ قال: مال الشيخ إلى تجربة نوع جديد من الفن المسرحي وهو النوع الصرف (التراجيديا)... محاولة جريئة لأن الجماهير كانت قد ألفت من الشيخ النوع التلحيني (الأوبريت)، فأراد أن يجرب تأثير النوع الأول، فطلب إلى الأديب الذائع الصيت فرح أنطون أن يترجم له طائفة من الروايات، فقدم له (البرج الهائل، وابن الشعب) كما قدم له طانيوس عبده (هاملت)، فأخرجها الشيخ من غير تلحين ومثلها تمثيلاً رائعاً خالياً من الأناشيد... ولكن لم تكتب الحياة لهذه الروايات أكثر من تمثيلها مرة واحدة، لأن الشعب جبل على غناء الشيخ وعلى تمثيله التلحيني... فأدرك الشيخ أنه من مرضاة الجمهور، واضطر أن يدخل التلحين عليها، =

ففي هذه الأبيات يتحدث شوقي عن تفاصيل دقيقة في مسرحية «هـاملت» تكشف عن بصيرة بشخصياتها ودور كل منهـا، بل وعن معـرفته بحبكـة المسرحية وبنـائها. أفيعقـل أن يعرف شـوقي شكسبير، ويتحـدث عنه حـديث العارف في ذكراه، ويقرأ بعض مسـرحياته قراءة فاحصـة واعية تمكنـه من إضافـة المقطوعـات الغنائية إليها في أكثر الأجزاء مناسبة لهذه المقطوعات، ولا يعـرف شوقي مسرحيـة «أنطونيو وكليوباترا» لشكسبير مع أن موضوعها يتصل بتاريـخ مصر وهو من أهم الموضوعات التي تناولها شوقي في شعره؟.

إن اطلاع شوقي على مسرحية «أنطونيو وكليوباتـرا» أمر يقـرب من اليقين. ومن المعقول أن يكون شوقي قد قرأ هذه المسرحيـة في إحدى الـترجمات الفـرنسية الكثيرة لأعمال شكسبير، والتي سبقت الإشارة إلى أدناها لأن تكون هي التي اطلع عليها شوقي. وعلى هذا فإن نقاط الإلتقـاء الكثيرة بـين شوقي وشكسبـير في هذا المـوضوع - بصرف النـظر عن قيمتها وأهميتها - لا يمكن أن تؤخذ عـلى أنها مجرد تـوارد خواطـر، بل هي مـظاهر صـادقـة لعـلاقـة التـأثـير والتـأثـر التي تمت بـين الشاعرين.

= ولجأ إلى بعض أصدقـائه لـوضع أنـاشيد مـطابقة لـوقائعهـا. ومن ثم فقد عـادت هذه الـروايات، واسترجعت إقبال الجمهور، حتى لقد شهرت بشهرة قصائدها. ومن منا لا يذكر قصيـدة شوقي في رواية هاملت التي مطلعها:

دهر مصائبه عندي بلا عدد لم يجن أمثالها قبلي على أحد

والتي لولاها لما عرفت الرواية ولا ظهرت إلى يومنا هذا على خشبة المسرح».

(راجع: الشوقيات المجهولة ٢/٤٢ والتعليق في الهامش).

البابُ الثالثُ

الموضوع بينَ يدَي شوقي

الفصل الأول

تأثير التراث

رأينا فيما سبق كيف يترسب التراث الثقافي في دم الكاتب الذي يعبر بحق عن خصائص ذلك التراث، وكيف يعيش سلفه من الكتاب في جلده، مشكلين بذلك كيانه الثقافي والفني، وبذلك يكون كاتباً تراثياً أو بعبارة أخرى كاتباً ناجحاً. وتبين لنا أيضاً أن ذلك وحده لا يكفي لتكوين الكاتب الناجح. فبالإضافة إلى شعوره بماضية الماضي وبمعاصرته في آن معاً، لا بد أن تكون إضافته إلى ذلك التراث جديدة، وإلا أصبحت هذه الإضافة تكراراً للتراث وهو في نفس الوقت مؤثر فيه، ذلك أن إضافته الأصيلة إلى التراث تصبح جزءاً عضوياً منه، وبذلك يصبح التراث شيئاً مختلفاً عما كانه قبل هذه الإضافة الأصيلة [1].

ولقد نشأ شوقي في التراث العربي الإسلامي، وهو تراث يختلف في طبيعته وتكوينه عن التراث الأوروبي الذي نشأ فيه شكسبير. فالتراث العربي الإسلامي الذي اتسع نطاقه ليشمل مابين المحيطين الهادىء والأطلسي شرقاً وغرباً، وما بين جبال طوروس وجبال البرانس شمالاً وأعماق أفريقيا جنوباً يقوم بصفة أساسية على دعائم ثلاث: الإسلام، والأدب العربي، وآثار الثقافات الأجنبية. ولقد كان لكل عنصر من هذه العناصر مهمته الخاصة في تكوين هذا التراث، وآثاره في إعطائه خصائصه المميزة. أما الإسلام فيرجع إليه تكوين فكرة خاصة عن الحياة

---

(١) راجع الفصل الأول من الباب الأول.

والكون عند المسلم، تقوم بصفة رئيسية على أساس الإيمان بإله قديم خالق لكل ما عداه، ومسؤولية الإنسان في الآخرة عن عمله في الدنيا. وقد كان من أهم آثار هذه العقيدة كما تقدم تكوين مفهوم معين عن التاريخ. وقد تمثل هذا المفهوم في فكرة المسلم عن الزمن وفي فكرته عن العمل الإنساني. أما فكرته عن الزمن فقد كانت تصوره للزمن على أنه خط مستقيم، وذلك نتيجة لإيمانه بحدوث العالم الذي يجعل للزمن بداية، وبفنائه الذي يجعل له نهاية، دون أن يطرأ على ذلك الخط ما يغير من استقامته. وأما فكرته عن العمل الإنساني فقد آمن بأنه من خلق الله، وبذلك انتفت في ذهنه علاقة السببية والمسببية بين بعض الأحداث وبعض، وأصبحت الأحداث بمثابة حبات العقد لكل منها كيانه المستقل، ولا يجمع بينها إلا أنها منظومة في نظام واحد هو الزمن. وبالرغم من انتفاء علاقة السببية والمسببية هذه فقد قامت بين ما يسمى بالأسباب والنتائج علاقة قائمة على العادة، وهذه العادة من الإطراد بحيث تثبت مسؤولية الإنسان عن عمله أمام خالقه من ناحية، ولا تتعارض مع عقيدة خلق الله لكل شيء بما في ذلك عمل الإنسان من ناحية ثانية. وقد كان من أهم ما ترتب على هذه العقيدة - فيما يتصل بموضوعنا - إنتفاء فكرة الجبر، وعدم إمكان تصور مجموعة من الأحداث في شكل عمل متكامل عضوي واحد، وبذلك لم تتوافر في التراث العربي الإسلامي تلك العوامل الضرورية التي تساعد على نشأة المسرحية [١].

ولقد كان للإسلام بالنسبة لهذا التراث مهمة أخرى لا تقل خطراً عن المهمة السابقة. فقد كان الإسلام العامل المجمع والموحد لمجموعة من الثقافات المحلية في البلاد التي آمنت به. وذلك عن طريق التنسيق بين كل منها وبين التراث العام الذي جاء به. ولقد تمت عملية التنسيق هذه بسرعة مذهلة على المستويين الفكري والثقافي، وذلك بفضل ما يسميه بعض الباحثين «القدرة الذاتية على التوسع والتأقلم». فلم يكد يمضي قرن واحد على لحاق النبي صلَّى الله عليه وسلم بربه حتى كان المسلمون قد نجحوا في إقامة دولة إسلامية تمتد ما بين الهند شرقاً

(١) راجع التمهيد.

والمحيط الأطلسي غرباً، وذلك عن طريق عـدد محدود من الحمـلات الحربيـة على القـوى الكبرى المحيـطة بهم. وحينما يقـارن تاريـخ الدولـة الإسلامية بتـاريـخ الأمبراطوريات التي قامت قبلها أو بعدها في نفس البيئة فإن بقاء المجتمع السياسي الإسلامي على الدهر، ونمو منطقة حضارية إسلامية واحدة رغم التجزئة السياسية سيـظلان دائماً من خصـائص المجتمع الإسـلامي دون غيره من المجتمعـات [1].
ولقـد كـان من أهم خصـائص المجتمـع الإسـلامي الإستقـرار حتى أمـام أقسى الظروف الخارجية وأعتاها. ولقد كانت خاصية الإستقرار هـذه هي الصخرة التي تحطمت عليها قوة امبراطوريتين مغوليتين في القرنين الثالث عشر والرابع عشر ثم في القرنين الرابع عشر والخامس عشر. فلم تكن قلة عدد المغول وحدهـا هي عامـل زوال سلطانهم، بل كان العامل الأهم أنه لم يكن لديهم التـماسك الـذي يمكن أن يقف بقوته أمام فعالية التحليل الكامنة في الحضارة الإسلامية التي حضرت المغول وامتصت ثقافتهم، فهضمهم المجتمع الإسلامي وتمثلهم.

إن سرعـة اتساع الـدولة الإسـلامية وانتشـار الإسلام واستقـرار الحضـارة الإسلامية لا يمكن بحال أن تفسر على أساس عسكري، فليس من الممكن القـول ان الفضـل في سرعة الفتـوح الإسـلاميـة الأولى إنمـا يـرجـع إلى تفـوق المسلمـين عسكرياً. فلقـد كان المسلمـون أدنى من الدولتـين الكبريـين في ذلك العصر خـبرة وتسليحاً وإمكانيات وعدداً، ومع ذلك فقد تمكنوا من تقويض أركان إحدى هاتين الدولتين واقتطاع أطراف الأخـرى. ومن باب أولى لم يكن التفـوق العسكري هـو الذي مكن المجتمع الإسلامي من امتصاص الدولتين المغوليتين المشـار إليهما منـذ قليل وتمثل المغول وثقافتهم، فقد كان النصر العسكري في جانب المغـول، وكانت الهزيمة في جانب المسلمين. ولكن السبب الحقيقي إنمـا يرجـع إلى أن الرسـالة التي حملها المسلمون معهم لم تواجه في أي من المناطق المفتوحة برسالة تدانيها جـاذبية. فعلى الرغم من أن الزرادشتية ظلت الديانـة السائـدة للفرس قـروناً عـديدة فـإنها كانت قد استنفذت دورها التبشـيري منذ زمن، وكـان عليها أن تحـارب من أجل

(١) G.E. Von Grunebaum, Modern Islam, The Search for Cultural Identity (University of California Press 1962), p. 1.

بقائها في موطنها أمام حركات فارسية مضادة أحرز بعضها انتصارات لا يمكن إغفالها. وبالإضافة إلى ذلك فقد ارتبطت الزرادشتية بمنطقة ثقافية محدودة، بحيث لم يكن في إمكانها أن تقاوم ما يكمن في الدعوة الإسلامية من عنصر العالمية. أما اليهودية فقد كانت محصورة في طوائف اجتماعية معينة جعلت تقاليدهم المتوارثة مجتمعاً مغلقاً منعزلاً. ولقد صادفت المانوية شيئاً من الإنتشار بين بعض طوائف المثقفين في العصر العباسي الأول، ولكن هذا الانتشار المؤقت لم يكن راجعاً إلى ذاتية المانوية بقدر ما كان يرجع إلى عوامل سياسية واجتماعية وفكرية فيما كان بين العرب والفرس من صراع لم يكن الدين إلا مظهراً سطحياً له، وأياً ما كان الأمر فقد كان انتشار المانوية فردياً، بمعنى أنه لم يشمل مجتمعاً كاملاً. وقد استطاع الإسلام أن يقهر المانوية بأيسر مما استطاعت المسيحية أن تقهرها من قبل. أما المسيحية فقد اجتثت من مراكزها الأولى سياسياً وثقافياً ولغوياً كما كانت مقسمة إلى مذاهب متناحرة. وبذلك لم تجد جذورها التي بقيت في تربتها الأصلية الظروف الملائمة لتستوي على سوقها. لقد نظر الإسلام إلى المسيحية على أنها ديانة بائدة، وحكم على عقائدها وعلى مفهوم الإنسان فيها بالخطأ والإفتراء، وبذلك باعد بينها وبين التعاليم الصحيحة للمسيح. وبذلك وجدت المسيحية نفسها في عزلة وأصبح ينظر إليها في الشرق على أنها بابوية مفترية [(١)].

وهكذا أصبح الإسلام العامل الوحيد الذي يضفي على كل المناطق التي دخلها طابع التجمع والوحدة. ولا شك أن الإسلام ووجه أول أمره بعدد من الثقافات المحلية في المناطق المفتوحة، وأنه كان عليه أن يتعايش بطريقة ما مع هذه الثقافات. وكثيراً ما تختلف النظرة إلى طريقة المعايشة هذه، وتتضارب الآراء في تقدير دور التراث العربي الإسلامي ودور هذه الثقافات المحلية في الوفاء بحاجات المجتمعات الإسلامية من الناحيتين الثقافية والوجدانية. وهذا الإختلاف ينعكس بالطبع على تقدير ما يربط بين الشعوب الإسلامية من تماسك ووحدة.

وأياً ما كانت الآراء في هذا الصدد فإن مما لا ينبغي أن يغفل لحظة أن

---

(١) G.E. von Grunebaum Modern Islam, (op. cit), p 2

الإسلام ينفرد عن كل ما عداه من دين في أنه أكثر الأديان جميعاً شمولاً لحياة الفرد في كل مظاهرها. فهو لم يقتصر على تشكيل عقيدة الفرد وتكييف وجدانه، بل تناول بالتنظيم والتقييم مظاهر السلوك الإنساني في مختلف المجالات وفي أدق التفاصيل، ومن شأن ذلك بطبيعة الحال أن يوسع من دائرة فعالية الإسلام في حياة الفرد والمجتمع على حساب ما يمكن أن يكون قد سبقه في هذا المجتمع من ثقافات. وبذلك أصبح في كل المجتمعات التي دخلها، رغم أنه طارىء على الثقافات المحلية فيها، طابعها الموحد، وعامل التماسك الوحيد فيما بينها.

***

وبحكم ظهور النبي صلى الله عليه وسلم بين العرب، ونزول الوحي بلغتهم، أصبح الأدب العربي أداة التعبير التي استخدمها هذا التراث، تبشيراً بمبادئه وشرحاً لقيمه أولاً، ثم تعبيراً عن مشاعر الأفراد الذين يعيشون في ظله وتجاربهم بعد ذلك. ولقد ظل الأدب العربي وسيلة التعبير الفني الوحيدة للتراث العربي الإسلامي كله طوال القرون الثلاثة الأولى من حياة الإسلام ولقد أتاح ذلك للأدب العربي، كما أتاح له نزول القرآن باللغة العربية، أن يرسي من تقاليد التعبير الفني ما كان له تأثير دائم على ما جد في التراث العربي الإسلامي بعد هذه القرون الثلاثة من أدوات التعبير الفني التي كان الأدب الفارسي أسبقها إلى الظهور. وبذلك ظهر كثير من خصائص الأدب العربي في الآداب الإسلامية المختلفة، التي احتفظت في نفس الوقت بقدر كبير من خصائصها وأساليب تعبيرها الذاتية. ولما كانت اللغة من أقوى مظاهر الإختلاف بين الشعوب، وأكثرها استعصاء على الزوال، كان الجانب الأدبي في التراث العربي الإسلامي أكثر جوانبه استبقاء لتقاليد الثقافات المحلية، وأكثرها لذلك إظهاراً لطابع التعدد لا الوحدة بين الشعوب الإسلامية. ومع ذلك فلم تمنع الحواجز اللغوية بين الآداب الإسلامية من قيام روابط من التقاليد المشتركة فيما بينها، يرجع أكثرها آخر الأمر إلى الأدب العربي، الذي كان في كثير من الجوانب لهذه الآداب كما كان الأدب اللاتيني للآداب الأوروبية الحديثة. لقد شارك الأدب العربي الحضارة الإسلامية

سراءها وضراءها، فعبر بذلك تعبيراً صادقاً، أكثر مما عبر أي أدب إسلامي آخـر، عن ظـروف هذه الحضـارة وجوانبهـا المختلفـة. والأدب العـربي يختلف عن بقيـة الآداب الإسلامية في أنه لم ينشأ كما نشأت في ظل الإسلام. فموطنه الأصلي جزيرة العرب، وهي بيئة تتميز أكثر مما تتميز بأي شيء آخر بأنها صحراوية. و «باستثنـاء الواحات القليلة فإن الأرض قاحلة رتيبة، عرضـة لتقلبات عنيفـة من الحر والـبرد والعطش والسقيا، فكانت لذلك، ولا تزال، غير صالحة لقيام مجتمعات مستقرة. وسكانها بالضرورة بـدو يعيشون أسـاساً عـلى ما يستخـرجون من الإبـل والغنم، ويضطرون للتنقل الدائم من مكان إلى مكان بحثاً عن المراعي الجديدة. ولا يقطع رتـابة حيـاتهم إلا المتع المسرفـة في سنوات الـرخـاء، أو البؤس المضني في سنـوات المجاعة، أو ما يمكن أن تكلل أو تمنى به غارات بعضهم على بعض أو غاراتهم على المجتمعـات المستقرة حـولهم من نجاح أو فشـل. ولقـد شكلت بيئتهم الـطبيعيـة العلمانية عاداتهم وتفكيرهم ولغتهم، وطبعتهم بطابـع التكرار والإنتقـال المفاجىء اللذين ينعسكان تقريباً على كل جوانب الحيـاة العربيـة والأدب العربي، إن دائـرة الأفكار التي تحدد أفق مثل هؤلاء البدو ضيقة بالضرورة، والصراع من أجل البقاء من العنف بحيث لا يسمـح بالتنبـه إلى أي شيء وراء الحاجـات العملية والمـاديـة اليومية، أو بـالاهتمام بـالمفاهيم المجـردة أو التأمـل الديني. وتتلخص فلسفتهم في عدد من الحكم والأمثال، ودينهم إيمان غير واضـح بالخـزعبلات. والفكـر عندهم يعبر عنه بألفاظ مـادية، وتضم لغتهم قليـلاً من التجريـدات غير تلك التي تتصـل بألوان النشاط والصفات الجسمية البسيطة» [1].

وإذا كان الأدب تعبيراً عن تجربة كان من الطبيعي أن يعكس الأدب العربي صورة هذه الحياة بكل خصائصها. فلا عجب أن تصاغ القصيدة العربيـة في بحر واحد وقافية واحدة، وأن تتكـون من أجزاء ينتقـل الشاعـر من أحدهـا إلى الآخر إنتقالاً مفاجئاً، وأن تدور حول عدد محدود من الموضوعات، وأن تعبر عن مجموعة متكـررة من الأفكار والعـواطف والمشاعـر، وأن تستخدم للتعبـير عن ذلك طـائفة

(1) Sir Hamilton Gibb, Arabic Literature, (Second Edition, Revised, Oxford, 1963), p. 3.

محفوظة مكررة من الصور الشعرية. ومن الطبيعي أن تكون الأنماط الأخرى للتعبير الأدبي - شعرية كانت أو نثرية - متميزة بالتركيز والقصر والأسلوب المباشر. وأن تكون أجناس الأدب العربي الجاهلي محدودة العدد، لأنها باعتبارها قوالب للتعبير الأدبي تنبع - بصفة أساسية - من البيئة، وتعبر عن الأوضاع الفكرية والذوقية والثقافية فيها. وقد يقال: إذا كان الشعر الجاهلي تعبيراً صادقاً عن الحياة الجاهلية فكيف تفسر شهرته وسعة انتشاره في البيئات الحضارية بعد الإسلام وعالميته التي لا تنكر. والجواب أن الشعر الجاهلي في محاولة تصويره الحياة «عرض صورة أوسع من الحياة. فقد ارتفع بالإنفعالات والعواطف والصور من حيث المضمون والتعبير إلى مستوى المثل من حيث المضمون لأنه صور العرب لأنفسهم كما ودوا أن يكونوا جرآء شجعاناً كرماء إلى غير ما حد. ومن حيث التعبير لأن هذه الصور المثالية كانت مكسوة بلغة مزخرفة طنانة موحية ومشحونة بالحدة العاطفية عن طريق الوزن الموقع والقافية المطردة. ومع ذلك فإن التركيز على الصناعة اللغوية من جانب الشاعر وعلى واقعية موضوعاته وطبيعتها مهما سمت بها الصور والزخارف، إغفال لعنصر جوهري في صناعته الشعرية. فكل ذلك كان لخدمة غرضه الرئيسي وهو أن يثير الإستجابة الخيالية في سامعيه إلى الحد الذي تصبح فيه القصيدة حواراً بينه وبينهم، حواراً يتنبه فيه السامعون ليلتقطوا الإشارات والتلميحات المخبأة في مجال الشعر ويكملوا الصورة والفكرة من عند أنفسهم»[1]: ذلك هو الشعر الجاهلي وتلك هي طبيعته. وما كان لشعر بهذه الصفة أن يكون أداة التعبير المناسبة في مسرحية تتناول بالعرض عملاً مسرحياً لا يدركه إلا الفكر المجرد، وحواراً بين عدد من الشخصيات يتطلب تعمقاً متئداً لأغوار النفس الإنسانية وفهماً لطبيعتها المعقدة.

ولقد كان نزول القرآن باللغة العربية أخطر واقعة أدبية فيها، فقد تعرض القرآن لموضوعات من الفكر المجرد على رأسها فكرة التوحيد ذاتها. وكان عرض القرآن مفهوم الإله الواحد بطريقة تيسر لذهن العربي - بل البدوي - إدراكه

(١) Sir Hamilton Gibb, Arabic Literature (op. cit.) pp. 25 - 62.

معجزة ليس لها نظير. وكان من شأن ذلك أن يحدث تغييراً في أساليب التعبير وطرق التفكير العربية. ولكن منع من حدوث ذلك التغيير عاملان: أولهما إعجاز القرآن الذي جعل المسلمين ينظرون إليه على أنه مثال كامل للبلاغة غير ممكن الإحتذاء. وقد كان ذلك سبباً في أن تأثير القرآن الكريم على الأدب العربي - وبخاصة الشعر - لم يكن بالدرجة التي كان من شأنه أنه يكون عليها. أما العامل الثاني فيتمثل في تطور الحياة السياسية في الإسلام. فقد كان من الممكن على الرغم من العامل الأول أن يوجه نزول القرآن باللغة العربية التطور الأدبي وجهة جديدة، ولو لم تكن هذه الوجهة احتذاء للقرآن الكريم في أساليبه وطرق تطويره. غير أن الفترة الزمنية التي أتيحت لتطور هذه الوجهة الجديدة - وهي فترة حكم الخلفاء الراشدين - كانت قصيرة، وكانت غير مستقرة في شطرها الأخير. وببداية العصر الأموي انتهت هذه الفترة، وانتهت بانتهائها إمكانية تطور تلك الوجهة الجديدة. لأن قيام الدولة الأموية كان إيذاناً بعودة المثل العليا العربية الجاهلية من جديد، ومن بينها تقاليد الشعر الجاهلي باعتبارها تعبيراً عن تلك المثل، وبذلك كان الشعر الأموي إلى حد كبير نسجاً على منوال الشعر الجاهلي، وبقيام الدولة العباسية عادت فرصة تغير الشعر العربي إلى الظهور من جديد، وبخاصة بعد أن تحققت عالمية الشعر العربي، تلك العالمية التي امتد به انتظارها طوال العصر الأموي. فقد بدأ يسهم في الإنتاج الشعري لذلك العصر شعراء من غير العرب بقدر ما أسهم الشعراء العرب، وكان ازدهار الثقافة العربية الإسلامية في ذلك العصر عاملاً من شأنه أن يسارع بتحقيق ذلك التغيير، لولا أن تقاليد الشعر الجاهلي كانت قد رسخت في الشعر الإسلامي، وأصبحت من القوة بحيث تحول دونه ودون أي تغيير ذي خطر. ولقد زاد من سلطان هذه التقاليد الجاهلية على الشعر الإسلامي أن النقاد كانوا ينظرون إليها نظرة احترام، بل ويدعون للحفاظ عليها ويتخذونها مقياساً للحكم على جودة الشعر أو رداءته، وأطلقوا عليها عبارة: «عمود الشعر» الذي لم يكن لشاعر حق الخروج عليه. ولهذا فقد ظل مفهوم الشعر منذ العصر الجاهلي دون تغير يمس جوهره. ولا أدل على ذلك من تلك الأبيات الشهيرة التي تعطي مفهوماً للشعر لا يختلف كثيراً عن مفهوم

الشعر الجاهلي كما سبق الحديث عنه. وتلك الأبيات التي تستنكر عنصر الفكر باعتباره جزءاً من مفهوم الشعر هي :

كلفتمونا حدود منطقكم	والشعر يغني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنـ	ـطق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفي إشارته	وليس بالهذر طولت خطبه

وهكذا ظل الشعر العربي على حاله، أبعد ما يكون عن أن يكون الوسيلة المناسبة للتعبير المسرحي.

***

وإذن فلم يتوافر في أي من العنصرين السابقين من عناصر التراث العربي الإسلامي - الإسلام والشعر العربي - ما يهيء الظروف لنشأة المسرحية، تلك النشأة التي ترجع بصفة كلية إلى اتصال ذلك التراث بالتراث الأجنبي. والواقع أن اتصال العرب ثقافياً بغيرهم من أمم العالم لم ينقطع حتى في العصر الجاهلي، حيث كانت المراكز التجارية في الحجاز ونجد بمثابة البوتقة التي تنصهر فيها العناصر الثقافية المختلفة الوافدة على الجزيرة العربية، والتي ظهرت آثارها في الشعر الجاهلي. فعلى الرغم من الشك الذي يحوم حول أكثر شعر أمية ابن أبي الصلت - مثلاً - فإن هذا الشعر يعبر بوضوح عن عدم اقتناع ذوي الألباب من عرب الجاهلية بما ورثوا عن إيمانهم بالخرافات [١]، تحت تأثير تلك العناصر الثقافية الوافدة بالطبع. وإذا كان هذا شأن العصر الجاهلي - أولى عصور الأدب العربي بأن ينظر إليه على أنه عصر انعزال عن العالم الخارجي - فإن العصور الأخرى شهدت من ألوان الاتصال بالثقافات الأجنبية ما كان له آثار أبعد على تطور الأدب العربي. إلا أن هناك فترتين في تاريخ الأدب العربي بلغ فيهما اتصال العرب بالثقافات الأجنبية درجة عالية، وكان له من التأثير في الأدب العربي ما لا يزال يجذب أنظار الباحثين. وهاتان الفترتان هما العصر العباسي والعصر الحديث.

---

(١) Sir Hamilton Gibb, Arabic Literature, (op. cit.) p. 32

غير أن اتصال العرب بالثقافات الأجنبية في العصر العباسي يختلف في كثير من الوجوه عن اتصالهم بهذه الثقافات في العصر الحديث. ففي العصر العباسي لم تكن الثقافات التي اتصل بها العرب معاصرة، وإنما كانت في أكثر جوانبها تاريخية. فقد اتصل العرب في ذلك الوقت بتراثين ثقافيين كبيرين: التراث الإغريقي، أو بعبارة أدق التراث الهيلليني، والتراث الفارسي. أما بالنسبة للتراث الثقافي الأول فقد رجع العرب إلى تراث الإغريق القدماء أو على الأقل ما ظنوه تراث الإغريق القدماء، دون أن يأخذوا عن البيزنطيين - وهم الإغريق المعاصرون لهم - أية عناصر ثقافية تستحق الذكر. وقد كان ذلك موضع ملاحظة ذكية من الجاحظ حين قال في رسالته في الرد على النصارى[1]«ولو علمت العوام أن النصارى والروم ليست لهم حكمة ولا بيان، ولا بعد روية إلا حكمة الكف من الخرط والنجر والتصوير وحياكة البزيون، لأخرجتهم من حدود الأدباء ولمحتهم من ديوان الفلاسفة والحكماء. لأن كتاب المنطق والكون والفساد وكتاب العلوي وغير ذلك لأرسطاطاليس وليس بروميّ ولا نصراني، وكتاب المحيط لبطليموس وليس بروميّ ولا نصراني، وكتاب إقليدس لإقليدس وليس بروميّ ولا نصراني، وكتاب الطب لجالينوس ولم يكن رومياً ولا نصرانياً، وكذلك كتب ديمقراط وبقراط وأفلاطون وفلان وفلان . وهؤلاء أناس من أمة قد بادوا وبقيت آثار عقولهم وهم اليونانيون. ودينهم غير دينهم، وأدبهم غير أدبهم، أولئك علماء وهؤلاء صناع، أخذوا كتبهم لقرب الجوار وتداني الدار». وينطبق هذا أيضاً على التراث الفارسي الذي كانت له آثار بعيدة المدى على تطور الأدب العربي - وبخاصة النثر - في العصر العباسي الأول. فقد أصبح هذا التراث بعد الفتح الإسلامي لإيران تراثاً ثقافياً تاريخياً، بعد أن أصبحت العربية فيها هي لغة الدين والسياسة والإدارة والأدب. وليس أدل على ذلك من أن نهضة الأدب الفارسي الإسلامي في القرن الثالث للهجرة لم تكن بحال إستمراراً لذات التراث الثقافي الذي ساد إيران قبل الفتح الإسلامي. فبين التراثين الفارسيين من الفروق ومن الفاصل الزمني ما

(١) ج. فنكل، ثلاث رسائل لأبي عثمان بن عمرو بن بحر الجاحظ (القاهرة ١٩٢٦) ص١٦ - ١٧.

ينفي أن يكون ثانيهما مجرد استمرار للأول. أما في العصر الحديث فإن العرب يتصلون بثقافات معاصرة لهم، وهذه الثقافات تعبر عن الإتجاهات الفكرية والجمالية لأمم ذات نفوذ في تكييف أحداث العالم ومصائر الشعوب، ولا يستطيع العرب إغفال تأثيرها على حياتهم.

وثاني هذه الفروق بين اتصال العرب بالثقافات الأجنبية في العصر العباسي وبين اتصالهم بهذه الثقافات في العصر الحديث، أنهم اتصلوا بالثقافات الأجنبية في العصر العباسي باعتبارهم العنصر الغالب عسكرياً، والذي يحاول تعريب ما يمتد إليه سلطانه من مناطق. أما في العصر الحديث فقد كان اتصال العرب بالغرب - بصرف النظر عن فكرة العرب عن هذا الإتصال في بدايته - على أنهم العنصر المغلوب، المواجه بتحد لا قبل له به إلا بالإرتفاع إلى مستواه، والتسلح بمثل أسلحته علماً وتقدماً وحضارة. لقد واجه العرب في العصر العباسي تراثين ثقافيين متصارعين: الثقافة الهيللينية المتنوعة العناصر وذات التاريخ الممتد، والثقافة الفارسية الغنية نتيجة لاتصالها الطويل بثقافات الشرق الأقصى [1]. ونتيجة للظروف السائدة في ذلك الوقت لم يكن إتصال العرب بهذين التراثين الثقافيين متشابهاً. فقد فتح العرب الامبراطورية الفارسية وضموها برمتها إلى المناطق التي تتكون منها الخلافة الإسلامية، وبذلك أصبح الفرس شعباً من الشعوب الإسلامية وجزءاً من المجتمع الإسلامي. ولكن ذلك لم يحدث بالنسبة لليونانيين الذين ظلوا خارج نطاق الخلافة الإسلامية، حتى بعد أن اقتطعت الخلافة الإسلامية أهم مستعمراتهم في شرق البحر الأبيض المتوسط وجنوبه، وقد ترتب على ذلك أن كان اتصال العرب بالثقافة الفارسية أوثق، وكان تأثير هذه الثقافة على التراث العربي الإسلامي أعمق، وبخاصة في تلك الجوانب التي كان لدى هذه الثقافة فيها ما تقدمه للعرب، لقد كانت وسائل الإتصال بين العرب والفرس كثيرة ومتعددة بلغت حد الإمتزاج، لا في إيران نفسها التي استقرت فيها جاليات عربية كثيرة بعد الفتح؛ بل وخارج إيران وبخاصة العراق حيث كان الفرس عمد

---

(١) Bernard Lewis, The Arabs in History, (London 1960), p. 140.

الدولة العباسية الجديدة وأصحاب النفوذ فيها. أما بالنسبة لليونان فلم يتم هذا الإمتزاج مطلقاً، إذ كانت الصلات بينهم وبين العرب صلات حرب في أكثر الأحيان. لقد أسهم الفرس في الإضافة إلى التراث العربي الإسلامي إسهاماً فاق في كثير من جوانبه إسهام العرب أنفسهم كما لاحظ ذلك إبن خلدون. أما اليونان فلم يكن لهم مثل هذا الإسهام مطلقاً، وما أضيف إلى التراث العربي الإسلامي من ثقافتهم إنما تم نتيجة لجهود المسلمين أنفسهم، لا نتيجة جهود اليونانيين. ولقد ظهرت آثار هذا الإختلاف في الإتصال العربي بهذين التراثين الثقافيين واضحة في حركة الترجمة. ذلك أن المتتبع لتاريخ حركة الترجمة إلى اللغة العربية في العصر العباسي لا بد أن يخرج بحقيقتين هامتين، أولاهما أن ما ترجم من البهلوية إلى العربية خلال القرنين الأول والثاني للهجرة يزيد أضعافاً مضاعفة عما ترجم عن التراث الهيلليني، رغم أن بعض الأعمال التي تمثل هذا التراث ترجمت في وقت مبكر جداً، ربما قبل ترجمة أي عمل بهلوي. وقد يمكن تفسير ذلك بأن ترجمة التراث الهيلليني إنما كانت نتيجة شعور العرب بالحاجة العملية إلى هذه الترجمة كما حدث بالنسبة لترجمة الأعمال الكيميائية والأعمال الطبية والأعمال الفلسفية. أما الترجمة عن البهلوية فقد كان الفرس أنفسهم في أكثر الأحيان هم الذين يقومون بها بدافع قومي. والحقيقة الثانية المتعلقة بالترجمة إلى العربية في العصر العباسي، أنه بينما اتجه الإهتمام إلى الأعمال العلمية والفلسفية في التراث الهيلليني، اتجه الإهتمام بصفة أساسية إلى الأعمال ذات الطابع الأدبي في التراث الفارسي. وأياً ما كان السبب فقد كانت نتيجة ذلك أن تأثير الأدب البهلوي على الأدب العربي فاق بكثير تأثير الأدب الإغريقي الذي كان من الضآلة بحيث يصعب في أكثر الأحيان إثباته.

ولقد كانت هناك أسباب - بالإضافة إلى الأسباب العامة التي سبقت الإشارة إليها - شجعت على ترجمة الأدب الفارسي إلى اللغة العربية ومنعت في نفس الوقت من ترجمة الأدب اليوناني. ولعل من أهم هذه الأسباب أن الذوق العربي لم يجد صعوبة كبيرة في أن يقبل الأدب الفارسي، فالأديان - رغم اختلاف العرب والفرس من حيث الجنس - ظهرا في مناخ عام واحد، وعاشا في ظروف فكرية وطبيعية ودينية متشابهة، أدت إلى أن يتقاربا بصفة عامة من حيث الأجناس

الأدبية والموضوعات والأخيلة والصور والأفكار، مما هيأ كلاً منها لأن يكون بيئة غير غريبة كل الغرابة بالنسبة للعناصر الوافدة إليه من الأدب الآخر. أما الأدب اليوناني فلم يكن أدباً شرقياً ولا شارك الأدب العربي في بيئته ولا خضع لظروف قريبة من ظروف الأدب العربي بحيث تمهد لقيام صلات بين الأدبين. ومن هنا كان الأدب اليوناني غريباً كل الغرابة على الذوق العربي، فلم يجد في البيئة العربية التربة الصالحة للعيش الطبيعي، رغم أنه كان له وجود متقطع في البيئات العربية منذ الجاهلية الأولى[1]. وعلى الرغم من تلك الصلة الوثيقة التي قامت بين الأدبين العربي والبهلوي فإن هذه الصلات لم تؤت ثمارها إلّا حيث تسمح تقاليد الأدب العربي بذلك. ولما لم يكن النثر الفني العربي قد تطور حتى بداية هذا الإتصال بين الأدبين فقد تأثر هذا النثر بالنثر البهلوي إلى حد بعيد. أما الشعر العربي فقد حالت تقاليده الراسخة (عمود الشعر) دون أن يبلغ التأثير البهلوي عليه مدى بعيداً، رغم أن كثيراً من شعراء العصر العباسي كانوا فرساً من حيث الجنس ومن حيث الثقافة على السواء. ولهذا فإن تلك الأجناس الشعرية البهلوية التي لم يكن لها ما يناظرها أو يقاربها في البيئة العربية ظلت بمعزل عن هذه البيئة، رغم توثق الصلة بين الأدبين. ولعل من خير الأمثلة على ذلك الشعر القصصي البهلوي الذي لم يجد في البيئة العربية التربة الصالحة لبقائه رغم أن بعض خصائصه قد ترك آثاره في الشعر العربي[2]. ولعل في ذلك ما يمكن أن يبين لماذا لم يترجم العرب فيما ترجموا عن اللغة اليونانية مسرحيات أسكيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وغيرهم من أساطين الأدب المسرحي اليوناني. فلقد كان للمسرحية اليونانية من

---

(١) يتحدث الجاحظ عن بعض الحكماء اليونانيين الذين كانوا يسكنون في بيوت تطل على نهر الفرات قبل الإسلام. وتروي بعض المصادر التاريخية أن الجنود الرومان عند فتحهم إحدى الممالك العربية في شمال الجزيرة وجدوا فيها شخصية سياسية كبيرة تقرأ إحدى المسرحيات اليونانية. وهذا يثبت إلى أي مدى بلغ تغلغل الثقافة اليونانية والأدب اليوناني في البيئات العربية.

(٢) يرى بعض الباحثين أن المزدوج نظام شعري يرجع أصله إلى الثقافة الفارسية. وقد كتبت به الأعمال الكبرى في الشعر القصصي مثل «خداي نامه». وعلى الرغم من أن الشعر القصصي لم ينتقل بمضمونه إلى الثقافة العربية الإسلامية فإن النظام الشعري نفسه انتقل إلى تلك الثقافة واستخدم في الشعر التعليمي وغيره من الأغراض، ومن أبرز أمثلته قصيدة أبي العتاهية ذوات الأمثال.

التقاليد ما لا يتفق بحال وتقاليد التراث العربي الإسلامي. فهي من الناحية الدينية تؤكد فكرة الجبر، أو بعبارة أصح فكرة الضرورة لأنها تختلف اختلافاً جوهرياً عن فكرة الجبر التي قالت بها بعض الفرق الإسلامية، في أن القوة التي تفرض الجبر على الإنسان كانت عند اليونان قوة عمياء جاهلة، في حين أن القوة التي يصدر عنها الجبر عند الفرق الإسلامية المعروفة هي قوة عاقلة حكيمة عالمة بكل شيء، وإنما يأتي الجبر بالضرورة نتيجة الإيمان بأن قدرة الله وإرادته تحيطان بكل صغيرة وكبيرة في الوجود. ولقد كانت المسرحية اليونانية من الناحية الفنية جنساً أدبياً شعرياً له تقاليده الراسخة، ونظامه الشعري الثابت، ولو قد ترجمت أعمال هذا الجنس الشعري إلى العربية لترجمت بالضرورة شعراً. وفي هذا من التصادم بين نظامين شعريين ثابتين - العربي واليوناني - ما يجعل هذه الترجمة أمراً يقرب تحقيقه من الإستحالة. ولقد كان لا بد لكي تترجم المسرحية اليونانية إلى اللغة العربية، وتفهم من البيئات العربية الإسلامية، من أن يسبق ذلك وجود المسرح نفسه. إذ كيف يتخيل وجود مسرحية بلا مسرح؟ لقد مضى القول أثناء الحديث عن مفهوم الزمن وكونه عنصراً جوهرياً في المسرحية، وكذلك في الحديث عن الشكل المسرحي، أن المسرحية نص أدبي كتب أساساً ليمثل، وهذا يعني أن التمثيل جزء من مفهوم المسرحية، والتمثيل يتطلب مسرحاً، وهذا ما لم يكن للبيئات العربية الإسلامية عهد به من قبل. وقد يرد هنا سؤال آخر وهو: لماذا لم يأخذ العرب فكرة المسرح عن البيزنطيين الذي اتصلوا بهم أعداء مرة ومتصالحين مرة؟ ويجاب على ذلك بأمور. أولها أن البيزنطيين - وهم اليونانيون المعاصرون للعرب المسلمين - لم يكن مستواهم الفكري والثقافي والأدبي من الرفعة بحيث يمكنهم من أن يقدموا لمعاصريهم من العرب ما يسد حاجاتهم العقلية والفنية النامية. «فطول التاريخ الأدبي للدولة الرومانية الشرقية كان البلاط والدير هما مركزي الإنتاج الأدبي، أما الأدب العام فلم يلق إلاّ قليلاً من التشجيع. كما أن تركيز حياة الامبراطورية في العاصمة لم يشجع على نمو النشاط الأدبي في المدن الإقليمية. وهكذا لا نأمل في الحصول على أية تفاصيل عن الحياة اليومية للطبقة المتوسطة أو الطبقة الدنيا إلاّ من خلال تراجم القديسين ذات الطابع الشعبي، إن

الأدب البيزنطي محدود في اهتماماته، وكان الكتاب الرومانيون الشرقيون يشغلون مناصب رسمية في الدولة أو كانوا من رجال الكنيسة . . . » ومثل هذا الأدب لم يكن قادراً على تلبية مطالب مجتمع ناهض متجدد الحاجات كالمجتمع العربي الإسلامي . هذا بالإضافة إلى أن المسرح ذاته لم يكن أحد الملامح البارزة في الحياة البيزنطية، نتيجة لركود الحركة الأدبية بصفة عامة، والكتابة المسرحية بصفة خاصة. والسبب الثاني في عدم اقتباس العرب المسرح البيزنطي ـ على فرض وجوده ـ أن العرب في صلتهم مع البيزنطيين كانوا هم الجانب الأقوى والغالب، ومن شأن الغالب أن لا يولع بتقليد المغلوب ما لم تدعه إلى ذلك ضرورة من قصور في حياته يحرص على إستكماله، والطبيعي أن يولع المغلوب بتقليد الغالب. وسبب ثالث وهو أن نشأة المسرح كانت مقترنة بالدين فقد نشأ المسرح عند اليونانيين وعند الأوروبيين في القرون الوسطى عن الطقوس والشعائر الدينية. فقد كانت أعياد الإله «ديونيزيوس» عند اليونان هي مصدر المسرح اليوناني، كما كانت الشعائر الكنسية في أوروبا المسيحية هي مصدر المسرح الأوروبي في العصور الوسطى. ولقد كانت الشعائر والطقوس الدينية في الحالتين من التعقيد والغموض بحيث وجد فيها المسرح مادة صالحة لنشاطه. أما في البيئة العربية الإسلامية فقد كانت بساطة الشعائر الدينية الإسلامية ووضوحها وقابليتها للفهم والتعليل بمثابة حرمان للمسرح من أن يجد التربة الصالحة لنموه. وهكذا تضافرت هذه الأسباب مجتمعة على الحيلولة دون المسرح ودون الظهور في المجتمع العربي الإسلامي، أو انتقاله إليه من البيئات الأخرى، كما حالت ظروف العقيدة الدينية والتقاليد الأدبية دون ظهور الأدب المسرحي باللغة العربية أو ترجمتها إليه.

* * *

ولقد اتصل العرب في العصر الحديث بالتراث الثقافي الأوروبي، وكان اتصالهم بهذا التراث يختلف - كما سبقت إشارة إلى ذلك - من كثير من الوجوه عن اتصال آبائهم في العصر العباسي بتراث الأمم الأجنبية. ولعل أهم ما يفرق بين اتصال العرب بالثقافات الأجنبية في القرون الوسطى وبين اتصالهم بالثقافة الأوروبية في العصر الحديث أن العرب في العصر العباسي اتصلوا بثقافات ميتة

سياسياً كالثقافة الهيللينية، أو مغلوبة كالثقافة الفارسية أو ليست ذات تأثير من هذه الناحية كالثقافة الهندية. أما في العصر الحديث فقد اتصلوا بثقافة حية متفوقة، وذات تأثير سياسي بالغ القوة. ولهذا فإن إحساس العرب في العصر العباسي بأنهم سادة موقفهم، وأنهم أحرار في اختيار ما يروقهم ورفض ما لا يرضيهم من هذه الثقافات لم يكن له وجود في العصر الحديث الذي أحس العرب فيه - بالإضافة إلى الشعور بالضعف العسكري بالنسبة للغرب، ثم الخضوع لنفوذه السياسي - بالحاجة الماسة إلى الإصلاح وإلى تغذية تراثهم الثقافي بدم جديد يعينه على النهضة ومواكبة الركب الحضاري الحديث. ومن هنا كان الفرق الجوهري بين تأثر العرب بالثقافات الأجنبية في العصر العباسي وتأثرهم بالثقافة الأوروبية في العصر الحديث.

ويتضح ذلك الفرق الجوهري في تقسيم «جرونباوم» تأثير اتجاه فكري في اتجاه فكري آخر إلى درجات ثلاث: تأثير في الهدف، وتأثير في الطريقة، وتأثير في المادة أو المضمون. ذلك أن كل جانب من هذه الجوانب الثلاثة يتحكم في عناصر معينة من الاتجاه الفكري. فالهدف يحدد المشاكل التي يتناولها هذا الإتجاه، وأنماط الحلول التي يمكن تقبلها. والطريقة تحدد شكل معالجة هذه المشاكل، والعوامل المتحكمة فيها. أما المادة أو المضمون فتدفع ببعض المشاكل المتضمنة في الهدف إلى حيز الواقع، وتقدم الشواهد المطلوبة والمادة التربوية اللازمة[1]. وأقوى درجات التأثير بالطبع هي تلك التي تتناول الهدف، وتليها تلك التي تتناول الطريقة، وأخيراً تأتي تلك الدرجة التي لا تتناول إلاّ المادة أو المضمون. فإذا ما نظرنا في ضوء ذلك إلى اتصال العرب بالثقافات الأجنبية في العصر العباسي واتصالهم بالثقافة الأوروبية في العصر الحديث استطعنا أن ندرك أن الثقافات الأجنبية في العصر العباسي لم يكن لها أي تأثير على هدف الفكر الإسلامي، رغم أنها أثرت بقوة على طريقة هذا الفكر، فأحكمت أسلوبه وأكثرت من حريته، وقللت من العناصر الإستطرادية والعاطفية فيه، وعلى مادة هذا الفكر فأغنتها بمزيد من الأدلة

(١) G.E. Von Grunebaum, Modern Islam, (op. cit), p. 22.

والشواهد. أما في العصر الحديث فقد تناول تأثير الثقافة الأوروبية الدرجات الثلاث جميعاً، نتيجة لاختلاف الظروف التي سبقت الإشارة إليها. فلم يعد الهدف من تقبل التأثير الأجنبي مجرد إبراز الإمكانيات الذاتية كما كان الحال في العصر العباسي، بل أصبح يتمثل في إزالة النقص. ولم تعد المسألة ماذا نقتبس ومن أين نختار، بل أصبحت ماذا نستبقي من التراث وماذا نطرح. أصبحت من الناحية العملية: هل يمكن أن نتساوى سياسياً مع الغرب دون أن نصبح كلية غربيين؟ وأصبحت من الناحية النظرية: ماذا في تراثنا يستحق أن نبقي عليه في ضوء التجربة الثقافية للغرب؟ أي أن محاولة التغيير لم تقتصر على استعارة المادة الثقافية وطريقتها، بل تناولت كذلك أهداف التراث العربي الإسلامي ذاته.

ولقد كانت النتيجة العملية لذلك أن وجود التراث الثقافي الأوروبي ذاته، وهو تراث قوى سياسية وعسكرية تتحكم في مصائر كل شعوب الأرض، كان له تأثيره على التراث العربي الإسلامي من حيث العادات والتقاليد والنظم والتركيب الاجتماعي والاقتصادي، بل في فهم النصوص الدينية ذاتها. وبالإضافة إلى ذلك فقد كان للآراء الغربية عن الأدب والفن تأثيره في إعادة تقييم العرب للأشكال الأدبية التقليدية وطرق التعبير الموروثة في أدبهم[1]. إن ظهور الأجناس الأدبية الأوروبية الأصل (ومن بينها المسرحية) في الأدب العربي الحديث ليس نتيجة لتأثير التراث الثقافي الأوروبي على مستوى المادة أو المضمون ولا على مستوى الطريقة فحسب، بل على مستوى الهدف. ذلك أن ظهور المسرحية في الأدب العربي لا يعني أن المادة الأدبية التي كانت تصاغ في شكل قصيدة تقليدية أصبحت تصاغ في مسرحية، فذلك تبسيط لمضمون كل من القصيدة والمسرحية، وجعله شيئاً لا يزيد إلّا قليلاً عن مفهوم كلمة أسلوب، وذلك بمعناها اللغوي السطحي فقط. وهو من ناحية ثانية خلط بين المادة الأدبية والموضوع الأدبي على ما بينهما من فروق. فالموضوع - والمقصود هنا الموضوع الخارجي الذي يقوم بدور المثير لذات الشاعر أو الفنان بعامة - عام ومشترك، ويمكن أن يكون موضوعاً لقصيدة كما يمكن أن

(١) Modern Islam (op. cit). p.24

يكون موضوعاً لمسرحية . والذي يتحكم في ذلك إنما هو حجم الموضوع الذي لا بد أن يتناسب وحجم العمل الأدبي. أما المادة الأدبية فليست مشتركة ولا عامة، لأن مادة كل جنس أدبي تختلف عن مادة الأجناس الأدبية الأخرى. فالمادة الأدبية ليست اللغة فقط، وإنما هي اللغة والأفكار والأخيلة والصور والمشاعر والإنفعالات والوظيفة التي يؤديها الجنس الأدبي والتي تختلف بالضرورة من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر. ومن هنا يتبين أن ظهور المسرحية في الأدب العربي يعني أن الأدب العربي قد بدأ يضطلع بوظيفة لم يضطلع بها من قبل. وتقتضي هذه الوظيفة الجديدة بالطبع أنواعاً جديدة من الموضوعات والأفكار والمهارة الفنية وأساليب جديدة في التعبير، وكل ذلك لم يكن للأدب العربي عهد به من قبل. ومن هنا يتجلى ما سبق من أن تأثير التراث الثقافي الأوروبي على الأدب العربي في العصر الحديث لم يقتصر على المادة والطريقة، بل تعداهما إلى هدف التراث العربي الإسلامي نفسه. ويتجلى كذلك أن الشاعر الذي يقوم بدور الريادة في هذا المضمار فيكتب له النجاح لا بد أن يكون «تراثياً» - كما سبق -[1] بمعنى أنه لا بد أن يحسن التعبير عن خصائص التراث من ناحية، وأن يضيف جديداً إلى ذلك التراث من ناحية أخرى. تلك هي المهمة التي اضطلع بها شوقي في الشعر العربي الحديث وهي أن يكون رائد الشعر التمثيلي، أي أن يستعين بنماذج الشعر التمثيلي الأوروبي في تطوير نمط شعري مماثل في الأدب العربي الحديث.

---

(١) انظر الفصل الأول من الباب الأول.

الفصل الثاني
المصادر

تعتبر النظرات التحليلية التي ذيل بها شوقي مسرحياته ذات قيمة خاصة فيما يتصل بإيضاح كثير من الظروف التي أحاطت بكتابة هذه المسرحيات. ذلك أن هذه النظرات إنما كتبت بإرشاد شوقي وتحت إشرافه، ومن ثم فهي تعبير عن آرائه هو وليست دراسة للمسرحيات بقلم كاتب آخر. ولذلك فإن دارس هذه المسرحيات يستطيع أن يجد في هذه النظرات التحليلية التي ذيل بها شوقي مسرحية «مصرع كليوباترا» ما يلقي قدراً كبيراً من الضوء على المصادر التي اعتمد عليها شوقي في هذه المسرحية. جاء في هذه الفقرة التي تحمل عنوان «كليوباترا والتاريخ» قول شوقي: «ظهرت حية النيل العجوز - كما نعتوها - في هذا التاريخ، وعمدته «بلوتارخوس» وفي معظم الروايات التي استوحته واستقت من معينه في مظهر امرأة خطالة متهمة في عفتها من حيث هي امرأة، وفي جلالها وإخلاصها لبلادها من حيث هي ملكة، مجرد...

أنثى أفنت العمر بالهوى بهيمية اللذات والشهوات

خاضعة في كل أدوار حياتها السياسية لشهوة مذبذبة تدفع بها رخيصة إلى كل صاحب مجد أو جاه، متصلة ما اتصلت في هواها ببطل، منفصلة ما انفصلت عن «حطام مبعثر مستباح» دائمة البحث عن فريسة جديدة تستل آمالها وتسلبها جلالها وتهيض من جناحها المحلق في سماء المجد والخلود... وعجيب أن تقفر حياة كهذه الحياة الحافلة بالمآسي إلّا من هذا الركن الدنس.

وعجيب أن لا يـرى أولئك القصـاص في هذه النفس الـطموح ظـلاً لأمل خير أو حلم نبيل، وعجيب أن تجثم في كـل ناحيـة من نواحيهـا رذيلة تهب المداد لهذه الأقلام[1]».

ففي هـذه الفقرة يعـرض شوقي وجهـة نظر معينـة عن كليوبـاترا، ويحـدد مصادرها التاريخية والأدبية نوعاً من التحديد، فيجعل لهـا مصادر تـاريخية عمـدتها بلوتارخ، ومصادر أدبية استوحت بلوتـارخ واستقت من معينه. وفي هـذا ما يـدل على معرفة شوقي ببلوتارخ. ويبدو من الفقرة المقتبسة آنفاً أن معرفـة شوقي بهـذا المصدر التاريخي لم تقتصر على مجرد السماع، بل تعدت ذلك إلى الإتصـال المباشر. فحديث شوقي في هذه الفقرة عن بلوتارخ يتضمن حكماً على هذا المصدر التاريخي وهـذا الحكم ليس مما يلقى دون رويـة أو تفكير لأنـه يمس جوهـر طبيعـة بلوتـارخ باعتباره مصدراً تاريخياً. فهو تشكيك في قيمته التـاريخية واعـتراض على منهجـه في التناول. وهذا الموقف الذي وقفه شوقي من التاريخ ممثلاً في بلوتارخ هـو الأساس الذي تقوم عليه مسرحيته. هذا بالإضافة إلى أن شـوقي يذكـرأن التاريـخ يصف كليوباترا بأنها «حيـة النيل العجـوز» وهو وصف يـرد نصاً عنـد بلوتارخ كـما يشير شوقي إلى ذلك ضمناً. وفي هذا كله ما يدل على أن شوقي عرف بلوتارخ لا معرفة السامع بل معرفة القارىء المتفـع. ولم يقرأ شـوقي هذا المصـدر التاريخي في لغتـه الأصلية، فلم يكن شوقي يقرأ اللغة الإغريقية، وإنما قرأه باللغة الفـرنسية. فقـد ترجم هذا المصدر التاريخي من الإغريقية إلى الـلاتينية حينـما كانت هـذه لغة كـل إنسان مثقف في أوروبا. وفي سنـة ١٥٥٩ ترجمـه «جاك اميـو» (١٥١٣ - ١٥٩٣) إلى الفـرنسية. وقـد اعتبرت هـذه الترجمـة إحدى روائـع النثر الفـرنسي في القـرن السـادس عشر[2]. ومن هذه الـترجمة الفـرنسية أخـذ «تـومـاس نـورث» تـرجمتـه الإنجليزية (١٥٧٩) التي اعتمد عليها شكسبـير، والتي اعتبرت بـدورها إحـدى روائع النثر الإنجليزي في القرن السـادس عشر. وإذن فقـد كان «بلوتـارخ» في

(١) أحمد شوقي، مصرع كليوباترا (القاهرة، غير مؤرخ) ص ١١٦.

(٢) أشـار الناقـد الفرنسي المشهـور «سانت بيف» إلى تـرجمة أميـو لبلوتارخ بهـذا الإعتبار في «أحـاديث الاثنين» تحت تاريخ ١٠ أغسطس سنة ١٨٥١.

متناول شوقي باللغة الفرنسية لا كمجرد مصدر تاريخي من النوع الذي لا يقبل عليه إلّا المتخصصون، بل كقطعة أدبية رائعة مما خلفه القرن السادس عشر أو عصر النهضة في النثر الفرنسي. في ضوء ذلك، وفي ضوء إشارة شوقي الصريحة المتضمنة لبعض التفاصيل إلى بلوتارخ، ثم في ضوء ما مضى في الفصل السابق من أن قراءة شوقي في الأدب الفرنسي كانت قائمة على الإختيار الحر من كل عصوره لا على أساس التنظيم الدراسي المتقيد ببعض العصور أو ببعض الإتجاهات الذوقية المحددة، فإن اطلاع شوقي على بلوتارخ - في ترجمة آميو أو ربما في ترجمة فرنسية أخرى - يغدو قريباً من اليقين، وبخاصة لأن بلوتارخ هذا هو أهم مصدر في الموضوع الذي تصدى شوقي للكتابة فيه وهو العلاقة بين أنطونيو وكليوباترا.

ويرى الدكتور محمد مندور أن شوقي يحتمل أن يكون قد قرأ المادة التاريخية المستخدمة في مسرحيته «مصرع كليوباترا»: «في أحد الكتب الفرنسية أو العربية التي تناولت تاريخ مصر، أو تاريخ الدول الشرقية في العصر القديم أو تخصصت في تاريخ البطالة في مصر. وهناك احتمال كبير في أن اعتماده الأول قد كان على كتاب عالم المصريات الكبير «مسبيرو» في كتابه «تاريخ شعوب الشرق في العصر القديم»[1]. والواقع أن ما في هذه الفقرة ليس تحديداً دقيقاً لمصادر شوقي التاريخية في مسرحية «مصرع كليوباترا» وإنما هو بالأحرى تردد بين عدد من المصادر التاريخية دون قطع بواحد منها. وحتى حين رجح الدكتور مندور كتاب مسبيرو على ما عداه من مصادر تاريخية فرنسية أو عربية فإنه أقام هذا الترجيح على الإحتمال دون أن يذكر أساساً لهذا الإحتمال. ولا شك أن ذلك يختلف اختلافاً كبيراً عن موقف شوقي إزاء بلوتارخ الذي سبقت الإشارة إليه، فقد كان بالنسبة لبلوتارخ أمام نص أدبي فرنسي وأمام المصدر الرئيسي لموضوع مسرحيته. ثم إننا نحن أمام إشارة صريحة من شوقي إلى ذلك المصدر التاريخي. أفلا يكون بلوتارخ بعد كل ذلك - كما كان لشكسبير - المصدر التاريخي الأساسي - إن لم يكن المصدر

(١) محمد مندور، محاضرات عن مسرحيات شوقي (معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية، القاهرة ١٩٥٥) ص ٤٩.

التاريخي الوحيد - لشوقي في مسرحيته «مصرع كليوباترا»؟

ولكن كيف استخدم شوقي مصدره التاريخي أو مصادره التاريخية؟ إن أهمية الإجابة على هذا السؤال تكمن في أنها تبين لنا فكرة شوقي عن علاقة المسرحية بالمادة التاريخية، أو بعبارة أخرى عن موقف الكاتب المسرحي من مادته التاريخية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تكمن أهمية الإجابة على هذا السؤال في أنها توضح لنا الفرق بين استخدام شوقي بلوتارخ واستخدام شكسبير إياه. ومن أجل ذلك نرجع مرة أخرى إلى الفقرة الأولى من النظرات التحليلية التي سبق اقتباس الجزء الأخير منها. يقول الجزء الأول من هذه الفقرة متحدثاً فيه شوقي عن الإحتكاك بين مصر في عهد البطالسة والأمبراطورية الرومانية: «وجاء دور المؤرخ ليسجل أنباء هذا فكان من حظ العلم، أولاً: أن استقى هذا التاريخ مادته من مصدرين كانا كل وسائل التاريخ القديم. فالمصدر الأول آثار يعرض لها عادة في مثل هذه العواصف السياسية المضطربة غير قليل من التزييف والضياع. والمصدر الثاني رواة يجتهدون في رواية الحوادث اجتهاداً فيخطئهم التوفيق أحياناً فيروونها لا كما كانت، ولكن لما اشتهوا أن تكون. ثانياً: أن نهضت بهذه المهمة الخطيرة أقلام إما رومانية أو مدينة لروما هوى أو ثقافة، فسجلت هذه الأقلام تاريخ هذا الانتقال في أسلوب قصصي فاز فيه قياصرة الرومان بأكاليل الغار كلها، فالظافر من بينهم بطل، والمخذول منهم ضحية، وللضعيف عل كل ما فعل أو أسف علل قوية من هوى هذه الأقلام! في حين أن الملكة المصرية المظلومة - كليوباترا - الممثلة الأخيرة لمجد البطالسة وسلالتهم، والتي سوي على حساب سمعتها وكرامتها وأفول نجمها هذا الحساب الخطير، لم تصب منه إلّا ركاماً من التبعات والآثام واللعنات[1]». فبصرف النظر عن صحة آراء شوقي في التاريخ القديم أو خطئها فإن المهم أنه يكشف في هذه الفقرة عن أنه لكي يدافع عن كليوباترا ضد تحامل المؤرخين والكتاب الأوروبيين ويرد إليها اعتبارها في عمل مسرحي رأى أن من الضروري أن يشكك في صدق التاريخ. ويصدر هذا الموقف بالطبع عن الاعتقاد

---

(١) مصرع كليوباترا، ص ١١٥ - ١١٦.

أن المسرحية تتقيد ضرورة بالتاريخ. وقد عبر شوقي عن إيمانه هذا صراحة في حديثه عن تأليف أولى مسرحياته «علي بك الكبير» حين يقول: «ثم نظمت روايتي (علي بك فيها هي دولة المماليك) معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقاة من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا[1]» ويدل هذا على قصور تصور شوقي لمفهوم المسرحية. إذ الواقع أن من حق الكاتب المسرحي أن يغير من حقائق التاريخ - لا فرق في ذلك بين الخطير والتافه منها - بشرطين؛ أولهما أن يكون التغيير خدمة لغرض فني معين، وثانيهما أن ينجح الكاتب المسرحي فعلاً في تحقيق ذلك الغرض الفني عن طريق التغيير المذكور. ومن الغريب أن تشكيك شوقي في صدق التاريخ القديم لا ينطوي على الإيمان بتقيد الكاتب المسرحي بالتاريخ فحسب - وهو خطأ في إدراك مفهوم المسرحية - بل ينطوي أيضاً، وفي نفس الوقت، على نية تغيير التاريخ، وهو ما قام به شوقي فعلاً في مسرحية «مصرع كليوباترا». ولقد كان من المآخذ التي أخذها العقاد على مسرحية «قمبيز» لشوقي أن الكاتب غير بعض الحقائق التاريخية التي كان وجودها - لا تغييرها - يخدم غرضاً فنياً، وهذه أسوأ طريقة يعمد إليها الكاتب المسرحي في تغيير حقائق التاريخ. فقد زعم شوقي أن قمبيز كان يعاف الخمر ليحتفظ بحالة الصحو دائماً في القتال، مع أن الثابت تاريخياً أنه كان يدمن الخمر وأن ذلك كان سبباً من أسباب جنونه[2]. أما في مصرع «كليوباترا» فقد غير شوقي من حقائق التاريخ لغرض قومي لا لغرض فني. وهو يسجل تغييره لحقائق التاريخ في فقرة خاصة من النظرات التحليلية الملحقة بهذه المسرحية تحت عنوان: «وجوه الإختلاف الأساسي بين الحوادث التاريخية والحوداث الروائية»[3]، ويحصر مخالفته التاريخ - كما يقول - في النقاط الأربع التالية:

١ - أنه يجعل من فرار كليوباترا في معركة أكتيوم جزءاً من سياستها

(١) محمد صبري، الشوقيات المجهولة ج١ ص ٢١.

(٢) عباس محمود العقاد، رواية قمبيز في الميزان (القاهرة، غير مؤرخ) ص ٢٠.

(٣) أحمد شوقي، مصرع كليوباترا، ص ١٢٠.

المرسومة لكي يفني الرومان بعضهم بعضاً، فتتحقق لها السيادة على البحر الأبيض المتوسط.

٢ - أنه يسجل فرار جيش كليوباترا من المعركة البرية التي تمت بين أنطونيو وأكتافيوس بعد أكتيوم، تمشياً مع السياسة التي رسمها شوقي لكليوباترا.

٣ - تبرئة كليو باترا من مسؤوليتها عن انتحار أنطونيو.

٤ - تبرئتها من محاولة إغراء أوكتافيوس، وأنطونيو لا يزال على قيد الحياة مخالفاً التاريخ في هذه النقاط الأربع.

ويوضح شوقي الدافع إلى هذا التغيير في الحقائق التاريخية في فقرة أخرى من النظرات التحليلية بعنوان «مرمى الرواية» حيث يتساءل: «أليس من حق المؤلف المصري إزاء هذا الإضطهاد الصارخ لهذه الملكة المصرية بحكم الثلاثة القرون التي قضاها أجدادها العظماء على ضفاف النيل، مستقلين عن كل نفوذ أجنبي، أبرياء إلاّ من العمل المتصل لمجد مصر ورفاهتها، مستحيلة دماؤهم قطرة قطرة إلى دماء مصرية خالصة على توالي الأيام، أليس المؤلف المصري في حل - ما دام البحث العلمي يكشف بين الحين والحين في هذا التاريخ المتهم عن حلقات ضائعة أو أوهام أنزلت منزلة الحقائق - من إنصاف هذه المصرية المضطهدة ولو إلى الحد الذي يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد، ولا يحرمها على الأقل من سمو الغاية ونبالة المقصد؟»[1]. وهذا كلام يكشف صراحة عن الدافع القومي أو الوطني إلى مخالفة التاريخ، وهو ما لا يستسيغه الفن وتأباه طبيعة الأدب الصحيح الذي يرفض تزييف حقائق الحياة والغش في تقويم النفس الإنسانية. ويزيد من ضعف هذا التبرير للخروج على حقائق التاريخ الشك في صدق الدافع القومي نفسه، فليس هذا في الحقيقة دفاعاً عن القومية المصرية بقدر ما هو دفاع متستر عن أسرة محمد علي التي كان يدين لها شوقي بالولاء والنعمة والتي كان وضعها في مصر لا يختلف كثيراً عن وضع أسرة البطالة. تلك إذن كانت الغاية التي سعى شوقي

(١) أحمد شوقي، مصرع كليوباترا، ص ١١٧.

إلى تحقيقها من كتابة مسرحيته، وهي غاية أبعد ما تكون عن الفن، بل وأبعد ما تكون عن القومية التي ادعاها لها. فقد قرأ ما كتبه شكسبير وبعض الكتاب الفرنسيين عن كليوباترا، فرآهم يكادون يجمعون على إدانتها، ففزع إلى التاريخ ممثلاً في بلوتارخ - عمدة من كتب في هذا الموضوع كما يقول شوقي - فوجده لا يقل قسوة على كليوباترا من أولئك الكتاب الذين اعتمد أكثرهم إلى حد بعيد على التاريخ في تكييف نظراتهم إلى كليوباترا. فلم يجد شوقي بداً من البحث عن ثغرات ينفذ منها إلى الطعن في التاريخ القديم نفسه بإرجاعه إلى مصدرين لا محال للثقة في أي منهما ثقة مطلقة. أولهما الآثار التي تتعرض للضياع والتزييف وبخاصة في أيام الفتن والإضطراب السياسي والعسكري. وثانيهما الرواة الذين يخطئهم التوفيق فيروون الأحداث كما يشتهون لا كما كانت بالفعل. وبذلك يستبدل شوقي بوقائع التاريخ وقائع من عنده يخترعها اختراعاً دون ما مبرر لذلك إلا ما يدعيه من حق المؤلف المصري في «إنصاف هذه المصرية المضطهدة، ولو إلى الحد الذي يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد، ولا يحرمها على الأقل من سمو الغاية ونبالة المقصد».

هذا فيما يتصل بالشرط الأول، لتغيير كاتب المسرحية حقائق التاريخ، وهو أن يكون الغرض من التغيير خدمة غرض فني. أما بالنسبة للشرط الثاني، وهو نجاح الكاتب المسرحي في تحقيق الغرض الفني الذي غير من أجله التاريخ، فإن انتفاء الشرط الأول ينفيه تلقائياً، إذ لا يعقل نجاح الكاتب في تحقيق غرض لم يهدف إلى تحقيقه مطلقاً. فقد تبين منذ قليل أن هدف شوقي من تغييرَ التاريخ لم يكن فنياً، بل كان قومياً، بصرف النظر عن قيمة هذا الهدف القومي. ومع ذلك فهل نجح شوقي في تحقيق غرضه هذا، وهو رفع الظلم الذي لصق باسم كليوباترا قروناً طويلة؟. الواقع أن شوقي فشل في تحقيق هذا الغرض ولا يرجع فشله في تحقيقه إلى مجرد مخالفة التاريخ، بل يرجع في المكان الأول إلى ضعف التعليل إلى الحد الذي أفقده قوة الإقناع، فهل كان مما يؤدي إلى إفناء الرومان بعضهم بعضاً، وإلى فرض سلطان الإسكندرية على البحر الأبيض خذلان

الحليف ومساعدة الجيش المغير على التقدم؟ وهل تتفق مع الغرض القومي عند شوقي، تلك الصورة الشوهاء التي رسمها للشعب المصري في مسرحيته، حيث وصفه بأنه «ببغاء عقله في أذنيه» وقال عن أبنائه إنهم «هتفوا بمن شرب الطلا في تاجهم، وأحال عرشهم فراش غـرام» دون أن ينطق شخصيـة مسرحية واحـدة بما ينفي هذه الأحكام؟ ولقد قيل إن ممـا يتنافى والغـرض القومي الـذي نصب شوقي نفســه لتحقيقه، إختيـار موضـوعاتـه من فترات الضعف والانحـلال في التـاريـخ المصري، والواقع أنه لا يتحتم على الكاتب المسرحي أن يختار مـادته من أي فـترة تاريخية ولو كانت فترة ضعف وانحلال. فكثيراً ما تقـدم مثل هـذه الفترة للكـاتب المسرحي من المادة الفنية ما لا تقدمه فترات النهـوض والإزدهار. فـالبطولات التي تـظهر في فـترات الضعف بطولات أصيلة تستمـد قوتهـا من ذاتياتهـا، في حين أن البطولات التي تظهـر في فترات القـوة كثيراً مـا تستمد قـوتها من الـظروف المـواتية حولها. والمحك في ذلك هو كيفية استخدام الكاتب مادته التاريخية، ومدى نجاحه في الوصول إلى أهدافه المشروعة [١].

من ذلك يتضح إلى أي مدى يختلف موقف شـوقي من بلوتارخ عن مـوقف شكسبير منه، فبينما تقيد شكسبير بهذا المصدر التاريخي إلى مدى بعيد جداً – أكثر من أي كاتب آخر تناول هذا المـوضوع – فـإن شوقي لم يتقيـد به كثيـراً، ولم يكن مظهر عدم التقليد هذا قاصراً على الأحداث التاريخية وترتيبها في مسرحية شوقي، بل تعدى ذلـك إلى تهيئة الأحـداث التي رسمت بمنتهى التحرر واعتمـد شوقي في رسمهـا أساسـاً على الخيـال، ثم إلى الشخصيـات، كـما سنـرى. فليس من بـين الشخصيـات التي تظهـر في مسرحية شـوقي شخصيات تـاريخية فيـما عدا أنـطونيو وكليوباترا وأوكتافيوس ثم قيصرون بن كليوباترا من يـوليوس قيصر. وهنـاك فرق آخر بين موقف كل من شكسبير وشوقي من بلوتارخ وإن كان هذا الفرق جبرياً لا حيلة لشـوقي فيه. فقـد تبين لنـا من قبل [٢] أن اعتـماد شكسبير عـلى بلوتـارخ لم يقتصر عـلى المادة التـاريخيـة، بـل تعـدى ذلـك إلى الأسلوب نفسـه حتى قيـل إن

(١) محمد مندور، محاضرات عن مسرحيات شوقي ص ٢٢.

(٢) راجع الفصل الثاني من الباب الأول الخاص بمصادر شكسبير.

شكسبير لم يفعل أكثر من أنه نظم الترجمة الإنجليزية لبلوتارخ ، وعلى الرغم من أن شوقي وجد أمامه بلوتارخ مترجماً إلى الفرنسية في أسلوب رفيع يجعل من هذه الترجمة نصاً أدبياً رائعاً - كما كان الحال بالنسبة لشكسبير - فإن شوقي كان يكتب بلغة غير لغة الترجمة التي استخدمها، وهذا الإختلاف اللغوي كان حائلاً لا يمكن اجتيازه بين شوقي وبين الإنتفاع بالأسلوب.

وبالإضافة إلى المصادر التاريخية اعتمد شوقي على بعض المصادر الأدبية التي تناولت نفس الموضوع، والواقع أن الكتاب الذين سبقوا شوقي إلى هذا الموضوع كثيرون جداً وموزعون على مختلف الآداب الأوروبية، فبالإضافة إلى دانيال وشكسبير ودرايدن في الأدب الإنجليزي - بصرف النظر عن برناردشو وأمثاله ممن تناولوا كليوباترا في علاقتها مع شخصيات أخرى غير أنطونيو - يوجد في الأدب الفرنسي - الأدب الأوروبي الذي ألم به شوقي وعرفه - عدد كبير من الكتاب الذين تناولوا الموضوع منذ عصر النهضة إلى العصر الحاضر. فقد كتب «جودل» (١٥٥٢) مسرحية بعنوان «كليوباترا أسيرة» يقال إنها أول مسرحية بالمعنى الصحيح في الأدب الفرنسي، وتلاه «جارنييه» فكتب مسرحية «مارك أنطوان» وهذه هي المسرحية التي ترجمتها كونتيسة بيمبروك - أخت الناقد الإنجليزي المشهور سير فيليب سيدني - إلى اللغة الإنجليزية ونشرتها سنة ١٥٩٢ بعنوان «أنطونيوس»، ولعلها كانت أحد المصادر التي اعتمد عليها شكسبير . ويبدو أن شهرة هذه المسرحية التي نشرت بالإنجليزية خمس مرات هي التي دفعت الشاعر الإنجليزي «صامويل دانيال» إلى كتابة مسرحيته عن «كليوباترا» (١٩٥٤) . وكتب «لاشابل» في اللغة الفرنسية مسرحية بعنوان «موت كليوباترا» (١٦٨٠) كما كتب «مارل مونتيل» مسرحية بعنوان «كليوباترا» (١٧٥٠) وكتب الكساندر سوميه مسرحية بنفس العنوان ثم كتبت «جيراردين» مسرحية بنفس العنوان أيضاً (١٨٤٨). وباستثناء « شكسبير » الذي يعتبر اطلاع شوقي على مسرحيته «أنطونيو وكليوباترا» أمراً لا يقبل الجدل فإنه، «من العسير أن تحدد المسرحيات الأوروبية التي يحتمل أن يكون شوقي قد اطلع عليها أو أفاد منها من بين السلاسل الطويلة، وهذا بحث

طويل الأمد بل ونخشى ألا يسفر عن نتائج محققة لأننا لم نعلم عن شوقي تبحراً في مطالعة الآداب الغربية أو دراستها والمقارنة بينها والإفادة منها [1]» ومعنى ذلـك أننا نستطيع أن نلخص موقف شوقي من مصادره الأدبية في نقطتين: أولاهما أنه اطلع عـلى شكسبير وانتفع به إلى حـد بعيد، كـما سيتبين لنـا فيما يـلي من صفحـات. وثانيتهما أن من العسير أن نقطع باعتماده على أي كاتب أدبي آخر تناول المـوضوع، وإنمـا الأمر في هـذا الصدد أمـر ترجيـح لا أكثر، وإن كـان اطـلاعه عـلى كتـاب شكسبير ممن تناولوا نفس الموضوع أمر يكاد يكون ثابتاً بـدليل مـا كتبه شـوقي في النظرات التحليلية من أن القصاص لم يروا في هذا النفس الطموح ظلاً لأمـل خير أو حلم نبيل [2]. فهو يذكر القصاص ورأي الكتاب المسرحيين - بصيغة الجمع.

لقد كان اعتماد شوقي على شكسبير متعـدد الجوانب. فقـد اعتمد عليـه في مادة مسرحيته وفي بنائها وفي بعض شخصياتها وإن كان اختلافه عنه فيما عدا ذلك إختلافاً كبيراً جداً. أما اعتماد شوقي على شكسبير في بعض شخصيات مسرحيتـه فمتصل بموضوع الفصل التالي، وأما اعتماده عليه في بعض جوانب بناء مسرحيتـه فموضوعه الفصل الأخير، وسوف نكتفي هنا بالإشارة إلى مظاهر من اعتماد شوقي على شكسبير في مادة مسرحيته على أساس التمثيـل لا الإستقصاء. فمن ذلـك أن شـوقي يطلق عـلى كليوبـاتـرا لقب «السيـدة» عـلى لسـان بعض الشخصيـات في المسرحية (ص١٨) وهذه الكلمة العربيـة ليست مما تخـاطب به الملكـات في العصر الحديث ويبدو أنها ترجمة لكلمة «مدام» التي تـرد كثيراً في مسرحيـة شكسبير (١، ٥، ٤). ويطلق شوقي على أنطونيو لقبي «إله الحرب» (٢٨) و «إله الوغى» (٥٣) ويبـدو أنهما ترجمتـان لكلمة «مـارس» التي يطلقهـا شكسبير عـلى أنطونيـو، ويبدو كذلك أن مـوقف الرومـان من أنطونيـو في مسرحية شـوقي متأثـر بموقفهم منـه في مسرحية شكسبير. فشوقي مثلاً يقول على لسان أحد الرومان:

---

(١) محمد مندور، محاضرات في مسرحيات شوقي، ص٤٩.

(٢) أحمد شوقي، مصرع كليوباترا، ص١١٦.

دعـوا أنطونيـو إني أرى السكـر بـه أذرى
لقد كان الفتى الفطن فصار الحدث الغرا

ففكـرة التغيير الـذي طرأ عـلى شخصية أنـطونيو بعـد اتصالـه بكليوبـاتـرا موجودة عند شكسبير الذي يقول:

لاحظ جيداً وسترى فيه
أحد دعائم العالم الثلاثة قد تحول
إلى لعبة في يد عاهرة (١، ١، ١١ - ١٣)

ويصف شوقي كليوباترا على لسان أنطونيو بالتجني حين يقول:

كليوباترا دعينا من تجنيك كليوباترا (ص ٣٠)

ويقول مرة أخرى:

كليوباترا بحبيك من التأنيب خلينا (ص٣١)

وهي صفة من صفات كليوباترا عند شكسبير، حيث يرد عنـده على لسـان أنطونيو أيضاً قوله:

يا لك من ملكة مشاكسة (١، ١، ٤٨)

ولقد تنبأ العراف عند شوقي لأنطونيو بقوله:

يـا عجب الفـال مــولا ي أعجب النـاس أمـرا
حـيـاتــه في يــديــه والنــاس يحيـون قســرا
إن شئـت عـشـت نهاراً أو شئت عمــرت دهـرا

وهي نبوءة موحية كما يقال، بمعنى أنها تكشف عن مواقف وأحـداث قادمـة في المسرحية. وهذا هو ما نجـده في نبوءة العـراف لأنطونيـو في مسرحية شكسبـير حين يقول: وقد سأله أنطونيو أهو أسعد حظاً أم أوكتافيوس:

قيصر،
ولهذا فلا تبقى إلى جانبه يا أنطونيو.
إن الملاك - وهو روحك الذي يحميك -
نبيل وشجاع ومنيع ولا نظير له
حيث لا يوجد قيصر. أما بالقرب منه فإن ملاكك
يرتعد خوفاً لأنه يغلب على أمره، ولهذا
فاجعل بينك وبينه بوناً كافياً. (٢، ٣، ١٧ - ٢٣)

وهذه نبوءة موحية يقصد بها الإعداد لما سيأتي من أحداث قادمة في المسرحية، وهي هنا رحيل أنطونيو من روما إلى مصر مرة أخرى رغم صلحه مع أوكتافيوس وزواجه من أخته أوكتافيا.

والواقع أن منظر انتحار أنطونيو عند شوقي، وما فيه من حديث له عن كليوباترا، وعن تبدل حاله وسماع نبأ انتحار كليوباترا، وما دار بينه وبين «أوروس» من حوار، وطلبه منه أن يشفيه بضربة سيف، ثم انتحار «أوروس» تفادياً لقتل سيده، كل ذلك مأخوذ بتفاصيله من شكسبير. كل ما هناك أن «مارديان» هو الذي أبلغ أنطونيو كذباً نبأ انتحار كليوباترا عند شكسبير، في حين أن الذي حمل إليه ذلك النبأ الكاذب عند شوقي «ألمبوس» الطبيب الروماني الذي كان يعمل في قصر كليوباترا ويكيد لها ولأنطونيو. والدافع إلى مخالفة شكسبير في هذه النقطة هو ما ورد في النظرات التحليلية من أن شوقي أراد أن يبرىء كليوباترا من تبعة انتحار أنطونيو.

وحين يبلغ كليوباترا عند شوقي نبأ وفاة أنطونيو تقول:

قد تداعى محور الأر ض وميزان الشعوب (ص ٧٧)

وحين يموت أنطونيو بين يديها عند شكسبير تقول أيضاً:

إن تاج الأرض يذوب يا سيدي (٥٤، ١٣، ٦٣)

والتشابه بين التعبيرين واضح.

ويرثي أوكتافيوس في مسرحية شوقي أنطونيو بقوله:

أتـأذن سيـدتي أن أطيف ... بخدن الصدام رفيق الصراع
ومن كنت تحت القنا ظله ... ومن كان ظلي تحت الشراع
وكنا نشيد لـروما الفخا ... ر ونحني لها الغار في كل قاع

(ص٨١)

وهو رثاء يرن بأصداء تلك النغمة العلوية لرثاء أوكتافيوس لأنطونيو عند شكسبير، الذي يقول فيه:

ولكن لأنتحب بدموع في جلال دم القلوب،
يا أخي ومنازعي في كل علياء، ورفيقي في الإمبراطورية،
وصديقي وخدني في ساحة الوغى، وذراع جسدي، والقلب
الذي أشعلت أفكاره أفكاري، على أننا، وقد تنافر
نجمانا بحيث لا يتفقان، نفترق هكذا ونحن المتساويان.

(٥، ١، ٣٥ - ٤٨)

ويأخذ شوقي من شكسبير كثيراً من تفاصيل موت كليوباترا. فمناجاتها أنطونيو بعد موته التي تقول في آخرها إنها في حلم (ص٨٣) شبيهة بتلك الرؤيا التي رأت فيها أنطونيو عملاقاً عجيب الخلق عند شكسبير (٥، ٢، ٨٢ - ٩٢) وكليوباترا عند كل من شوقي وشكسبير مشغولة كلية بالإفلات من قبضة قيصر. لأن أخوف ما تخافه، عند كل منهما، أن يأخذها قيصر أسيرة إلى روما، ويعرضها في موكب انتصاره أمام الرومان موثقة اليدين، فهي عند شوقي تقول:

أبي لا العزل خفت ولا المنايا ... ولكن أن يسيروا بي سبيا
أيوطأ بالمناسم تاج مصر ... وثمت شعرة في مفرقيا

(ص ٦٧)

وتقول:

يحاول قيصر مني المحا ... ل ويذهب في غير وجه الطلب

يـريد ليعـرضني في غـد　　　على شعب روما كأني سلب

(ص ٨٥)

ويقول أنوبيس بعد موتها:

انسلت المهرة من قيدها　　　وأفلت الصيد من الصائد

(ص ١٠٣)

ويقول أيضاً:

ما يبتغي قيصر من أسيرته　　　إن التي أعـدهـا لـزينتـه
يدخل روما وهي في كتيبته　　　تـزيـد في مـوكبـه وقيمتـه
ماتت ولم تنزل على مشيئته　　　بورك في النيل وفي عقيلتـه

(ص ١٠٨ - ١٠٩)

فالفكرة في كـل هذه الأبيـات هي أن قيصر كان ينـوي أن يأخـذ كليوبـاترا أسـيرة إلى روما ليـزين بها مـوكبه المنتصر، وأن كليـوبـاتـرا فـوتت عليـه غـرضـه بالإنتحار، مفسدة بذلك تدبيره، وهي نفس الفكرة التي أفاض فيها شكسبير على لسان كليوبـاترا في أكـثر من مناسبـة. ومن ذلك قـولها عنـد شكسبير، بعـد زيارة قيصر إياها، وتأكيده لها أنها ستعامل معاملة كريمة:

ماذا تظنين الآن يا إيريس؟
سوف تعرضين دمية مصرية
في روما كما أعرض أنا، أمتين خادمتين
«بمريلتين» غطاهما الدسم وداحيات ومدقات.
يعرضوننا أمام المشاهدين، بأنفاسهم الثقيلة
التي تفوح بروائح الطعـام الثقيل.
وسوف تحيط بنا تلك السحابة ونرغم على استنشاقها. (١، ٢، ٢٠٧-٢١٢)

وتقول أيضاً مخاطبة الصل على صدرها:

أيها السام الأحمق المسكين. حل بسنك الحاد

عقدة الحياة المعقدة على الفور. آه لو كنت تستطيع الكلام
حتى أستطيع أن أسمعك تسمي قيصر العظيم حماراً
غبياً! (٥، ٢، ٣٠١ - ٣٠٤)

وكليوباترا عند كل من شكسبير وشوقي تبدو حريصة كل الحرص على معرفة مدى إيلام عضة الصل، وما إذا كان الموت نفسه مؤلماً، فهي عند شوقي تستمع إلى أنوبيس يتحدث عن الأفاعي كما يلي:

قصار وهن سهام المنو ن وليس يعي السهام القصر
تمس الفريسة مس السنا ن وتمضي مضاء الحسام الذكر
وكل الذي لمست مقتل ولو أنشبت نابها في ظفر
إذا جرحت لم تقم عن دم كذلك يجرح سهم القدر
ومائتها لا يحس المنو ن كمن مات في النوم لا يحتضر

كليوباترا: (مرددة قوله في صوت خافت):
ومائتها لا يحس المنو ن كمن مات في النوم لا يحتضر
ولكن هل يصان الجمال

أنوبيس: نعم لا يحول ولا يندثر

كليوباترا: وهل يطفأ اللون؟

أنوبيس: لا بل يضيء كما رف بعد القطاف الزهر

كليوباترا: وهل يبطل الموت سحر الجفون ويبلى الفتور ويفنى الحور؟

أنوبيس: كعهد العيون بطيف الكرى إذا الجفن ناء به فانكسر

كليوباترا: أبي والشفاه؟

أنوبيس لواقي الذبو ل كما احتضر الاقحوان النضر
وما الموت أقسى عليها فما ولا قبله من عوادي الكبر

كليوباترا: وما عضة الناب؟

أنوبيس: وخز أخف وأهون من وخزات الإبر
كليوباترا: وما شبح الموت؟
أنوبيس: ماذا أقول؟
كليوباترا: تمثله لي كأن قد حضر

أنوبيس:

زعمت ابنتي الموت شخصاً يحس وعظمت من شأنه ما صغر
وما هو إلا انطفاء الحيا ة وعصف الردى بسراج العمر
وليس له صورة في العيو ن على قبح صورته في الفكر
إذا جاء كان بفيض الوجو د وإن جيء كان حبيب الصور
كليوباترا: إذن هذه الرقط في ذمتي فصنها وأحسن عليها السهر
وأقسم لتأت إلي بهن ولو أن دوني الظبا والسمر
أنوبيس: يمينا بإيزيس أحملهن إليك ولو في سلال الخضر

(ص٦٨ - ٧١)

وهذا الحوار يذكرنا بذلك الحوار الذي أجراه شكسبير بين كليوباترا وبين الفلاح الذي أحضر لها الأفاعي في سلة من التين، ذلك الحوار الذي يدور على النحو التالي:

كليوباترا: هل أحضرت دودة النيل الصغيرة
التي تقتل ولا تؤلم؟
الفلاح: بكل تأكيد، أنه معي، ولكنني لن أكون
ذلك الذي يود لك أن تلمسيه، لأن عضته
قاتلة، وهؤلاء الذين يموتون بها قليلاً ما يشفون
كليوباترا: هل تذكر أي أحد مات بها!
الفلاح: كثيراً جداً، رجالاً ونساء أيضاً. لقد سمعت عن واحدة
ليس أبعد من أمس، إمرأة شريفة جداً

ولكن شيئاً قيل عنها كذباً، مما لا يصح أن تصنعه
المرأة إلا بطريق شريف، وكيف ماتت
بعضته، وماذا أحست من ألم. حقيقة
أنها تقدم دليلاً طيباً في صالح
الدودة، ولكن ذلك الذي يعتقد
كل ما يقولون لن ينجيه نصف ما يفعلون
ولكن ذلك قابل كل القابلية للكذب، فالدودة غير عادية.

(٥، ٢، ٢٤٢ - ٢٥٧)

وتقول كليوباترا لإيراس، وقد سقطت الأخيرة ميتة بعضة الأفعى:

إذا كنت تفترقين عن الطبيعة بهذه اللطافة
فإن ضربة الموت كقرصة المحب،
تؤلم ولكنها مرغوبة. (٥، ٢، ٢٩١ - ٢٩٣).

وتقول وهي على شفا الموت تصف عضة الأفعى:

في حلاوة التمر، وفي نعومة الهواء، وفي لطافة . . .

(٥، ٢، ٣٠٨)

والنقاط المشتركة بين الحوارين لا تحتاج إلى إشارة.

ويعجب أوكتافيوس عند شوقي من موت كليوباترا قائلاً:

عجيب يـا طبيب أرى قتيـلاً ولـكـن لا أرى أثـر الجـراح

(ص ١٠٩)

ويكاد هذا يكون ترجمة لقول أوكتافيوس قيصر عند شكسبير

طريقة موتهن؟

فلا أراهن يدمين (٥، ٢، ٣٣٣ - ٣٣٤)

وكليوباترا عند كل من شكسبير وشوقي تستعد للموت بأخذ زينتها لكي

تلقى بها أنطونيو، فهي عند شوقي تقول لوصيفتيها:

يـا ابـنـتي وُدِّي هـلـما زيـنـاني لـلـمـنـيَّـه
غـللاني طـيـبـاني بـالأفـاويـه الـزكـيَّـه
البـسـاني حـلة تـعـجب أنـطونيـو سنيَّـه
من ثيـاب كنت فيهـا أتـلقـاه صـبـيَّـه
ناولاني التاج تاج الشمـس في ملك البريه (ص١٠٣)

فهذا شبيه بقولها عند شكسبير:

أعطيني ثيابي وألبسيني تاجي، فلدي
تطلعات للخلود. وسوف لا يرطب عصير
عنب مصر هذه الشفة بعد اليوم.
هيا هيا إيراس الطيبة أسرعي، إني لأظنني أسمع
أنطونيو يناديني... الخ (٥، ٢، ٢٧٧ - ٢٨١)

هذه بعض نقاط الإلتقاء بين شكسبير وشوقي فيـما يتصل بمـادة مسرحيتهما قصد بها التمثيل لا الحصر، لأن نقاط الإلتقاء بينهما يضيق عن حصرهـا مثل هـذا المكان. ولا شك أن نقـاط الإلتقاء بـين الشاعـرين - في ضوء مـا سبق من تأكيـد الصلة بينهـما - ليس لها إلا تفسـير واحد، هـو أن شوقي اعتمـد فيهـا جميعـاً عـلى شكسبير، لأن توارد الخواطر بعد كل ذلك يعد ضرباً من المستحيل.

***

وليس من شك في أن شكسبير لم يكن المصـدر الأدبي الوحيـد الذي اعتمـد عليه شوقي. وذلك لأن مظاهر الإختلاف بين الشاعرين كثيرة جـداً، رغم ما مـر من بيان للصلات بينهما، ومخالفة شوقي هذه لشكسبير إنمـا هي في الغالب نتيجـة لتأثره بغيره ممن تناولوا الموضوع. ومع ذلك فإن تحديد مصادر معينة لشـوقي بعيداً عن شكسبير يقوم على مجرد الترجيح لا على اليقين. فمن ذلـك ما قيـل من اعتماد شوقي على «درايدن» في تلك السياسة التي رسمها لكليوباترا، والتي كانت تهـدف

من ورائها إلى أن يفني الرومان بعضهم بعضاً لتتحقق لها السيادة على البحر الأبيض. وتشرح كليوباترا عند شوقي هذه السياسة لمن كانوا حولها في مكتبة القصر في الأبيات المشهورة التي منها:

قلت روما تصدعت فترى شطـ	ـراً من القوم في عداوة شطر
بطلاها تقاسما الفلك والجيـ	ـش وشبا الوغى ببحر وبر
وإذا فرق الرعاة اختلاف	علموا هارب الذئاب التجري
فتأملت حالتي ملياً	وتدبرت أمر صحوي وسكري
وتبينت أن روما إذا زا	لت عن البحر لم يسد فيه غيري

(ص ١٥ - ١٦)

فهذه السياسة شبيهة بما ورد عند «درايدن» على لسان «أليكساس» حين يقول:

لوددت أن يهلك هؤلاء الجبابرة
المسيطرون على البشر من كل جنس
بعضهم بعضاً بسيفه.
ولكن ما دامت عزيمتنا تابعة
لقوتنا العرجاء، فعلينا أن نتبع
واحداً منهم، نعلو معه أو نهبط.

ولكن هناك اختلافات جوهرية بين شوقي ودرايدن في هذه النقطة. فبينما يجعل منها شوقي سياسة مرسومة يجعل منها درايدن مجرد أمنية. وبينما ترد عند شوقي على لسان كليوباترا ترد عند درايدن على لسان أليكساس. وهي عند شوقي تشع بروح الأمل في أن يفني الرومان بعضهم بعضاً، ولكنها عند درايدن تطفح باليأس من الخلاص من هؤلاء الجبابرة، بحيث من المحتم تبعية واحد منهم، والارتباط بمصيره خضوعاً للضرورة. وفي ضوء ذلك تبدو الصلة بين شوقي ودرايدن بعيدة الاحتمال. ويشترك شوقي ودرايدن في تبرئة كليوباترا من مسؤولية

إنتحار أنطونيو نتيجة للخبر الكاذب الذي بلغه عن انتحار كليوباترا. فشوقي يجعل مصدر هذا الخبر الكاذب «ألمبوس» الطبيب بقصر كليوباترا، والجاسوس الروماني الذي يسعى لتحطيم كليوباترا وتحطيم أنطونيو معها. أما درايدن فيجعل أليكساس مصدر هذا الخبر، ويجعل كليوباترا تستنكر إشاعة مثل هذا الخبر من أليكساس. والواقع أن الهدف من هذه التبرئة مختلف. فعند درايدن لم يكن هنا من هدف سوى تطبيق مبدأ كلاسيكي كان يحتم نفي الرذائل عن أبطال المآسي وإلصاقها، إذا كان لا بد من وجودها، بإحدى الشخصيات الثانوية. أما عند شوقي فقد كان هناك هدف عام هو الدفاع عن كليوباترا، ونفي ما وجه إليها من اتهامات. وقد كانت هذه التبرئة أحد الأهداف الأربعة التي عددها شوقي صراحة في النظرات التحليلية الملحقة بمسرحيته. وقد برأها في المسرحية من كثير من الإتهامات الأخرى. وبنفس النظرة القائمة على التحفظ يمكن أن تنظر إلى النقاط المشتركة بين شوقي وبين الكتاب الآخرين من أمثال «لاشابل» الذي يشترك معه شوقي في عنوان المسرحية، و «جارنييه» التي يشترك معه في منظر توديع كليوباترا صبيتها، و «جيراردين» التي يشترك معها في الترياق الذي يشفي من السم [1]. فكل نقاط الالتقاء هذه مظاهر للتشابه بين شوقي وبين هؤلاء الكتاب لا ترقى لأن تكون مظاهر لتأثره بهم، إلا إذا أثبت البحث وجود صلة تاريخية بينه وبينهم كتلك التي كانت بينه وبين شكسبير.

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال، «القانون المقارن» (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ الطبعة الثالثة) ص ٣٦١ - ٣٦٢.

الفصل الثالث
تصوير الشخصيات

تبين فيما سبق أن شخصيات المأساة لا بد أن تتوزع فيما بين مركز الصراع ومحيطه، على أساس مدى شدة ارتباط كل منها به، أي أنه لا بد أن يكون هناك تفاوت في الأهمية بين بعض الشخصيات الدرامية وبعض. فبطل المأساة لا يستحق دور البطولة لمزايا ذاتية فيه في كل حال، بل يستحقه أحياناً بحكم ارتباطه الأوثق بمشاكل الصراع في الأزمة. أما الأهمية الإنسانية الحقيقية للشخصيات فإن الذي يحددها هو طريقة اختيار الأزمة وأسلوب عرضها ونمط الربط بين انفعالات البطل والقوة المحركة للأزمة وغير ذلك من العوامل، وعلى هذا فإن جماع الفرق بين المأساة والرواية - فيما يتصل بتصور الشخصيات - هو أن شخصيات المأساة شخصيات ذات دلالات وأهمية خاصة، في حين أن الدلالة والأهمية ليستا شرطين لازمين في شخصيات الرواية على كل الأحوال. وينبغي أن لا يغيب عن الذهن أن المقصود بالأهمية هنا إنما هو الأهمية الفنية لا الأهمية الإنسانية [1]. وفي ضوء ذلك نستطيع أن ندرك أشياء كثيرة ذات قيمة بالنظر إلى الشخصيات التي اختارها شوقي لمسرحيته، وإلى طريقة تصويره لكل منها، والأهمية التي يضفيها عليها.

يقسم شوقي - في قائمة الشخصيات في صدر مسرحيته - شخصيات هذه المسرحية إلى مجموعتين. فالمجموعة الأولى وهي التي تضم «الأشخاص التاريخية» تتكون من كليوباترا ومارك أنطونيوس وأوكتافيوس قيصر وقيصرون وهو إبن

(١) انظر الفصل الثالث من الباب الأول من هذا البحث ص ٩١ - ٩٢.

كليـوباتـرا من يوليـوس قيصر. وهذه المجمـوعة تضم أهم شخصيـات مسرحيـة شوقي كما ضمت من قبل أهم شخصيات مسرحية شكسبير. ذلـك أن كلاً منهـما اعتمد في هذه الشخصيات على التاريخ، فلم يكن هناك من سبيل للخلاف عليها بينهما إلا في ناحيتـين: الأولى ذكر بعض الشخصيـات التاريخيـة وإغفـال بعضهـا الآخر. فليس من شأن الكاتب المسرحي أن يأتي من الشخصيات التاريخيـة إلا بما يخدم غرضه الفني. وعلى هذا الأساس يمكننا أن ندرك لماذا انفرد كـل من شكسبير وشـوقي بإيـراد شخصيات تـاريخيـة لم يـوردهـا الآخـر بعـد اتفـاقهـما عـلى إيـراد الشخصيات الثلاث الرئيسية، وهي أنطونيو وكليوباتـرا وأوكتافيـوس. فشكسبير ينفرد بذكر عدد كبـير آخر من الشخصيـات التاريخيـة مثل ليبـدوس وأوكتافيـوس وفـوليفيا، بـل وإينوبـاريـوس وإيـروس ووصيفتي كليـوبـاتـرا وعـدد من ضبـاط أوكتافيوس وضباط أنطونيو. وقد كان لكل شخصية من هذه الشخصيات بطبيعـة الحال دورها في تـطور حبكة المسرحية وتوجيـه أحداثهـا. أما شـوقي فلم يضع في قائمة الشخصيات التاريخية عنده إلا الشخصيات الثلاث الرئيسية، وإلا شخصية قيصرون ابن كليوباترا من يوليوس قيصر. ذلك أن قيصرون هـذا يشكل عنصـراً من عناصر السياسـة التي رسمها شـوقي لكليوبـاترا في مسرحيتـه والتي تقوم عـلى أساس أن يفني الرومان بعضهم بعضاً، وأن تتحقق لها السيادة عـلى البحر الأبيض المتـوسط، فتحكم هي الشرق ويحكم إبنهـا قيصرون رومـا، وبـذلـك تتحقق لهـا السيطرة لا على الشرق فقط بل وعلى الغـرب أيضاً. ولكن مثـل هذه السيـاسة لا مكان لها في مسرحية شكسبير، ولهذا لم تكن هناك ضرورة لإيراد هذه الشخصيـة في مسرحيته. والناحيةِ الثانيـة التي يبدو فيهـا الخلاف بـين شوقي وشكسبـير هي تصوير الشخصيات وما يضفيان على كـل منها من أهميـة، وهو المـوضوع الـرئيسي للصفحات التالية.

ولكننا قبل البدء في ذلك لا بد من تعليق سريع عـلى المجموعـة الثانيـة من قـائمة الشخصيـات عنـد شـوقي، وهي المجمـوعـة التي تضم الشخصيـات غـير التاريخية. ويلاحظ أن شوقي يدرج في هذه المجموعة شخصيتـين تاريخيتـين وردتا

عند بلوتارخ كما أخذهما عنه شكسبير، إحداهما شخصية وصيفة كليوباترا واسمها عند شوقي «شرميون» فهي بعينها «تشارميان» عند كل من بلوتارخ وشكسبير على خلاف طفيف في هجاء الإسم بينهما. والشخصية الثانية شخصية «إيروس» الذي يرد بنفس الإسم عند كل من بلوتارخ وشكسبير وشوقي جميعاً. ودوره عند الثلاثة واحد وهو أنه أحد رجال أنطونيو المخلصين، كان عبداً لـه فحرره عـلى شريطة أن ينفذ ما يأمره به في ظرف معـين. وبعد أن تـدور الدائـرة على أنـطونيو يـطلب من «إيروس» هذا أن يضرب بسيفه، ويـذكره بـالشرط المبرم بينهما، فيلجأ «إيـروس» هـذا إلى قتل نفسـه بدلاً من قتـل سيده. وليس هنـاك سبب ظاهـر لإيراد هـاتين الشخصيتـين التاريخيتـين في قائمـة «الأشخاص المـوضـوعـة» بـاسميهـما ودوريهـما التاريخيين. بل إن هناك شخصية تاريخية ثالثة في هذه المجموعة تختلف عن هـاتين الشخصيتين. إلا أن شوقي غير اسمها التاريخي «إيراس» فجعله «هيـلانة»، وهي على كل حال الوصيفة الثانية لكليوباترا. ويبدو أن الدافـع الذي حـدا بشوقي إلى هذا التغيير هو تشابه إسم «إيراس» مع «إيروس» الذي مر ذكره، فآثر شوقي تغيير اسمها إلى «هيلانة»، تحاشياً لما يمكن أن يقع فيه قارىء المسرحية أو مشاهدهـا من لبس. ويتضـح لنا من ذلـك مدى تقيـد كل من شكسبـير وشوقي بـالتاريـخ، أو بعبارة أخرى مدى اعتماد كل منهما على المصادر التاريخية. فقد أورد شكسبير مـا لا يقل عن اثنتين وثـلاثين شخصيـة كلها تقـريباً شخصيـات تاريخيـة، في حين أورد شوقي تسعة عشر شخصية ليس من بينها إلا أربع شخصيات تاريخية، على حسابه هو الذي يؤخـذ من قائمـة الشخصيات في مسرحيتـه، وست شخصيات أو سبـع تاريخية حسب الواقع. وهو موقف لا يستغرب من كاتب اتخذ من تصحيح التاريخ وإكمال أوجه النقص فيـه أسـاسـاً لعمله المسرحي. أمـا طـريقـة شـوقي في رسم الشخصيات ومدى نجاحه في ذلك فهو مـا يمكن أن يتبين من عـرض الشخصيات الرئيسية التالية:

١ - كليـوباتـرا: إن الموضـوع الذي يتنـاوله شـوقي في مسرحيته «مصرع كليوباترا»، والذي تناوله من قبل شكسبير في مسرحيته «أنطونيو وكليوباترا»، كـما

تناوله غيرهما بعنوان «كليوباترا» أو «كليوباترا أسيرة» أو «موت كليوباترا» أو «مارك أنطوان» هو من وجهة النظر التاريخية تلك العلاقة التي قامت بين أنطونيو وكليوباترا. والتي انتهت بهزيمتهما أمام أوكتافيوس قيصر وانتحارهما في النهاية. وهي علاقة أسهم فيها كل منهما بنفس المقدار الذي أسهم به الآخر، وعلى هذا فالكاتب الذي لا يبتعد كثيراً عن التاريخ يضع كلاً منهما في مكانه الصحيح من هذه العلاقة فيضعهما على قدم المساواة. وهذا ما صنعه شكسبير، ومن هنا كان ذلك العنوان المزدوج «أنطونيو وكليوباترا». وليس أدل على ذلك من أن مسرحيته تستمر بعد موت أنطونيو منظرين كاملين يكونان الفصل الخامس والأخير من المسرحية، وتنفرد بهما كليوباترا دون أنطونيو. والإستدراك الوحيد على ذلك هو أن شكسبير نظر إلى الموضوع باعتباره جانباً من جوانب التاريخ الروماني، تماماً كما نظر إلى أي جانب آخر من جوانب هذا التاريخ. ومع ذلك فلم يقلل من أهمية دور كليوباترا في هذه العلاقة، بل أبرز وجهات النظر المختلفة في هذا الدور بحيدة تذكر بقوة بتلك النزعة المعروفة عن الإغريق والتي تجلت بوضوح في كثير من مسرحياتهم. ويبدو أن شكسبير ينفرد من بين سائر من تناول هذا الموضوع من الكتاب المسرحيين بتلك النظرة الشاملة القريبة من الواقع والتي تمثل اتجاهاً عاماً عنده يظهر في كل مسرحياته تقريباً. أما غيره من الكتاب فقد نظر كل منهم إلى جانب معين من جوانب الموضوع، لفت نظره دون غيره من جوانبه. ومع اختلاف تلك النظرات الخاصة إلى الموضوع كان أنطونيو يكتسب أهمية خاصة مرة، وكانت كليوباترا تكتسب تلك الأهمية الخاصة مرة أخرى، فاهتم به بعض الكتاب واهتم بها البعض الآخر. وقد انعكس ذلك إلى حد كبير في العناوين التي اتخذها هؤلاء الكتاب لمسرحياتهم، فكانت أنطونيو أحياناً وكانت كليوباترا أحياناً أخرى. ولقد كان شوقي واحداً من أولئك الذين نظروا إلى الموضوع من زاوية خاصة. وتتمثل تلك النظرة الخاصة - كما مر - في ذلك الموقف الدفاعي الذي وقفه من كليوباترا، مخالفاً بذلك التاريخ ومن سبقه إلى الكتابة في الموضوع. فكان من الطبيعي أن تحتل كليوباترا مركز الإهتمام عنده، فتأخذ مكانة البطولة في مسرحيته على ما لشخصية أنطونيو من أهمية ضمنها له التاريخ كما ضمن مثلها

لكليوباترا في أي عمل أدبي يتناول العلاقة بينهما. من هنا كان ذلك الاختلاف في وضع كليوباترا في مسرحيتي شكسبير وشوقي. فهي عند شكسبير تمثل طرفاً في علاقة إنسانية كانت لها آثار عامة بعيدة المدى، وهي مع ذلك ليست طرفاً عادياً بل هي نموذج للون من ألوان الحياة، ومظهر من مظاهر النفس الإنسانية بكل ما في ذلك من إمكانات وغنى وحيوية. أما شوقي فقد رأى فيها ملكة مصرية تعرضت لظلم التاريخ وتجني الكتاب، فاتخذ من المسرح منبراً للدفاع عنها...

وإذن فقد انطلق شوقي يصور شخصية كليوباترا من موقف محدد، فوضع أمامه مجموعة من الفضائل أخذ يهيلها عليها بوصفها إمرأة مرة، وبوصفها ملكة مرة أخرى، وبوصفها شخصية سياسية مرة ثالثة. فهي بوصفها إمرأة جميلة، واثقة بجمالها، فصيحة، شاعرة، ولوعة بالقراءة، متمسكة بالدين، تتمتع بعاطفة أمومة قوية؛ عبقرية الهوى، وفية لحبها، إلا حيث يصطدم الحب بالوطنية، مغرورة بجمالها. وهي مع ذلك خداعة، مرائية، تقبل على اللهو إقبالاً ينسيها ما سواه. وهي باعتبارها ملكة قوية الشخصية، شجاعة، مصلحة، فخورة بمكانتها، تأبى الضيم، وتتألف مع ذلك خصومها، وتعطف على أتباعها، وتغفر زلاتهم، ذات صبر وجلد على المكاره، تكره الملق وزور الثناء. وهي سياسية، بعيدة النظر، اختطت لنفسها سياسة خاصة، وظلت أمينة على تنفيذها حتى النهاية. وقد فشلت في هذه السياسة فشلاً أفقدها حبها وتاجها وحياتها، وأفقد مصر ما كان لها من شبه حرية واستقلال [١].

تلك هي مجموعة الصفات الرئيسية التي تكون شخصية كليوباترا في مسرحية شوقي. وواضح أن هذه الصفات كلها تقريباً مزايا فيما يتصل بشخصية كليوباترا باعتبارها امرأة أو باعتبارها ملكة. وذلك باستثناء الإقبال على اللهو والمخادعة والغرور فهي رذائل، ومع ذلك فإنها أقرب ما تكون لأن تغتفر من جانب الملوك. ولهذا فإن شوقي فيما يبدو يعدد هذه الرذائل في شخصية كليوباترا لا على أنها رذائل بل على أنها مزايا، لضرورتها في الشخصيات الملكية، وخاصة في

---

(١) أحمد شوقي، مصرع كليوباترا ص ١٢٢ وما بعدها.

ظروف كليوباترا، أما الغرور فصفة شائعة في الجميلات من النساء، وشوقي نفسه هو الذي يقول:

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

وإذا كان الجمال من أبرز الصفات التي تميزت بها شخصية كليوباترا تاريخياً وفي مسرحية شوقي فإن من غير المستغرب أن ننظر إلى صفة الغرور التي نسبها شوقي إلى كليوباترا لا باعتبارها رذيلة بل باعتبارها من مستلزمات الجمال. وأما المكر والخديعة والرياء فمما اقتضته السياسة التي رسمها شوقي لكليوباترا في مسرحيته، تلك السياسة التي قامت على أساس تجنب التورط في الصراع الذي دارت رحاه بين أنطونيو وأوكتافيوس على أرض مصر ومياهها. وإذن فهذه النقائص الظاهرة تستلزمها مقومات شخصية كليوباترا كما رسمها شوقي، وهي من وجهة النظر هذه ليست رذائل بقدر ما هي ضرورات أملتها الظروف وملابسات الحياة. وبالتالي يمكن القول إن شوقي حاول أن يصوغ شخصية كليوباترا بوصفها امرأة وبوصفها ملكة صياغة مثالية تتمشى مع الغرض الذي كتب مسرحيته من أجله. أما الاعتبار الثالث الذي نظر شوقي من خلاله إلى كليوباترا وهو وصفها شخصية سياسية، فيعترف شوقي بأنه الجانب الضعيف في شخصية كليوباترا بل والمنهار. وتبرز النظرات التحليلية الملحقة بالمسرحية ذلك صراحة في فقرة منها بعنوان: «مواطن الضعف في هذه السياسة». ولم يكن في استطاعة شوقي أن يصور شخصية كليوباترا تصويراً مثالياً في هذا الجانب أيضاً. فهناك من النتائج التاريخية التي ترتبت على سياستها ما كان كفيلاً بأن يمنع شوقي من الإنسياق وراء نزعة المثالية في تصوير شخصية كليوباترا إلى غير حد. فهذه النتائج التاريخية تشكل عنصراً هاماً من عناصر مادة المسرحية، ووجودها في المسرحية يتعارض تعارضاً تاماً مع تصوير كليوباترا سياسية ناجحة. ومعنى ذلك أن اعتراف شوقي بفشل سياسة كليوباترا لم يكن بدافع المحافظة على التاريخ، فهو لم يحافظ على التاريخ في نقاط أخرى كثيرة يتصل بعضها بشخصية كليوباترا باعتبارها امرأة وباعتبارها ملكة. ولكن شوقي التزم بجوانب الضعف هذه لأن لها من النتائج التاريخية ما يعتبر أحداثاً أساسية في المسرحية.

ولكن السؤال الذي يرد هنا هو: هل استطاع شوقي بهذه المجموعة من الصفات أن يصور لنا شخصية متكاملة واضحة مقنعة، تستطيع أن تحتل في ذاكرة القارىء أو المشاهد مكاناً كذلك الذي تحتله الشخصيات الفذة في الأدب المسرحي العالمي، مثل أوديب وبروميثيوس وهاملت وعطيل ولير وماكبث وفولستاف والسيد وغيرها من الشخصيات التي خلدت في الضمير الأدبي العالمي؟ لقد استطاع شكسبير مثلاً أن يصنع ذلك أو قريباً منه بهذه الشخصية، فكما كشف عن نقاط الضعف فيها كشف كذلك عن الإمكانيات الكامنة في نفسها وما محصت الأحداث من خصائصها. وإذا كان في مطالبة شوقي بهذا المستوى من الإتقان الفني في تصوير الشخصيات ظلم له، آخذين في الإعتبار ظروفه هو وظروف التراث الثقافي الذي نشأ فيه، فهل استطاع شوقي أن يبرز أمامنا شخصية واضحة المعالم مقنعة؟ ويبدو أن الإجابة على هذا السؤال لا تختلف عن الإجابة على السؤال السابق، فهي في الحالتين بالنفي. فشخصية كليوباترا عند شوقي باهتة غير واضحة المعالم. بل إن تسميتها شخصية ينطوي على شيء من التجاوز، فهي بالأحرى قائمة من الصفات، أو ثبت من الأخلاق لا روح فيها ولا حياة، ولا تقوى على إعطاء انطباع عن شخصية إنسانية يمكن تصورها، ويكون للقارىء أو المشاهد موقف شعوري محدد منها. وقد سبقت الإشارة إلى أن من أهم ما يراعى في تصوير الشخصيات المسرحية الإقتصاد في إيراد الخصائص، والإقتصار على ما له علاقة وثيقة بأحداث المسرحية. ومن الواضح أن شوقي أسرف في سرد الخصائص التي أراد إسباغها على كليوباترا. وقد دعاه ذلك إلى أن يفرض على حبكة المسرحية بعض الوقائع التي يمكن الإستغناء عنها، وعلى نص المسرحية فقرات تعتبر حشواً لا ضرورة له. فالفقرات التي تصور تدين كليوباترا وحبها للقراءة بل وبعض فقرات حوارية أراد بها شوقي أن يكشف عن كراهيتها لروما، أو عن ثقتها بحسن تدبيرها كلها غير ضرورية، بل وتضر بالنص أكثر مما تضيف إليه. لقد كان مما يفي بغرض شوقي في تصوير شخصية كليوباترا أن يقتصر على تلك الخصائص الضرورية التي تمس هذا الغرض مساً قريباً. فالوطنية والجمال والإخلاص في الحب، ما لم يتعارض مع الوطنية، صفات ضرورية للغرض الذي

كان يرمي إليه شوقي. أما أن ينساق إلى سرد صفات ليصورها لنا عطوفة على أولادها، محبة للقراءة، متدينة إلى آخر هذه الصفات فما لم تكن المسرحية كما صمم حبكتها شوقي بحاجة إليه، بل مما كان يعلي من قيمة المسرحية أن لا يكون فيها. إن القيمة الحقيقة للشخصية المسرحية لا تكمن في عدد الخصائص التي يضفيها الكاتب عليها، بل في تناسق هذه الخصائص وانسجامها في كل ما يبدو للقارىء عضوياً نابضاً بالحياة، وفي اتصالها الوثيق بالأحداث بحيث يبدو عليها طابع اللزوم لا الإنفكاك. إن هذا هو ما لم يستطع شوقي تحقيقه في تصويره شخصية كليوباترا، فجاءت هذه الشخصية شوهاء مطموسة المعالم، بل جاءت أشلاء شخصية لا شخصية سوية متكاملة، وهكذا أضر شوقي بها من حيث أراد أن ينفعها.

٢ - أنطونيو: كان موقف شوقي من أنطونيو مختلفاً إلى حد كبير عن موقفه من كليوباترا. فقد عرفنا كيف تأثر موقفه من كليوباترا بالهدف العام الذي قصد إليه بكتابة مسرحيته وهو الدفاع عن كليوباترا. فوجد لزاماً عليه لذلك أن يخالف التاريخ، وأن يجعل كثيراً من فقرات مسرحيته خطب دفاع عن كليوباترا ضد ما سماه ظلم التاريخ وتجني الكتاب، ولكنه لم يكن مدفوعاً لأن يقف موقفاً شبيهاً بهذا من أنطونيو. فأنطونيو روماني، وهو بهذه الصفة عدو لمصر، لولا تلك الصلة الخاصة التي كانت تربطه بكليوباترا والتي جعلته يعترف في بعض المواقف - ولو راغماً - بأنه جندي لكليوباترا ويأتمر بأمرها. ولهذا فلم يكن هناك ما يدفع شوقي لأن يتخذ من أنطونيو موقفاً مدروساً محدداً قبل البدء في كتابة المسرحية، فقد كان حراً كل الحرية في تصوير هذه الشخصية، فجاءت أقرب ما تكون إلى الصورة التي رسمها له شكسبير في مسرحيته. فأنطونيو عند شوقي - كما هو عند شكسبير - شجاع، ونقطة الضعف فيه غرامه بكليوباترا. ولقد جر عليه ذلك الغرام فقدان سلطانه، بل فقدان حياته. وإذن فمن الممكن القول إن العناصر الرئيسية التي تتكون منها هذه الشخصية عند شوقي هي نفسها تلك العناصر الرئيسية التي تتكون منها عند شكسبير. ومع ذلك فهناك فرق جوهري بين الصورتين. فشكسبير يكشف عن بعض التفاصيل البالغة الدقة في نفسية

أنطونيو، وذلك لا من خلال أحاديثه إلى كليوباترا فقط، بل من خلال حديثه إلى نفسه وحديث الشخصيات الأخرى عنه. إن المادة التي استخدمها شكسبير في تصوير شخصية أنطونيو أضعاف ما استخدمه شوقي في تصوير هذه الشخصية من مادة. ولهذا فإننا نجد أنفسنا في مسرحية شكسبير أمام شخصية لأنطونيو واضحة في أدق تفاصيلها، حتى لنستطيع أن نتنبأ ببعض تصرفاتها قبل وقوعها، كما نصنع بالنسبة لأولئك الذين نعرفهم عن كثب. أما شخصية أنطونيو عند شوقي فتشارك هذه الشخصية عند شكسبير في ملامحها الأصلية، ولكن تنقصها تلك التفاصيل التي تبث فيها حرارة الحياة. إن قارىء مسرحية شوقي ليحس بعد فراغه من القراءة أن صلته بأنطونيو تشبه صلته بشخص مر أمامه على بعد، فأدرك من مظهره وبعض حركاته الإطار العام لشخصيته، دون أن يتجاوز ذلك إلى التفاصيل.

لقد عرفنا كيف تصرف شكسبير في شخصية أنطونيو كما وجدها عند بلوتارخ. فأنطونيو في التاريخ ليس من الشخصيات الجذابة التي تثير تعاطف قارىء التاريخ معها. فهو قائد روماني مولع كغيره من قادة روما العسكريين بالفتح والتخريب والسلب ليزيد من أملاك روما وأمجادها العسكرية، دون أن تتحرك نفسه أمام أنبل المشاعر الإنسانية. ومثل هذه الشخصية لا تدخل عالم الأدب عادة إلا على أنها شخصية منفرة تثير اشمئزاز القارىء أو المشاهد أكثر مما تثير تعاطفه. وليست هذه هي الصفة التي أراد شكسبير أن تكون بها شخصية أنطونيو في مسرحيته. ذلك أن من أهم الجوانب التي أراد شكسبير أن يظهرها في مسرحيته تحصيل الانتصار من خلال الفشل، الإنتصار الروحي رغم الهزيمة المادية، وهذا هدف يتطلب الغوص في أعماق النفس الإنسانية، والوقوف على ما فيها من المشاعر النبيلة الكامنة وإلقاء الضوء عليها، وبذلك يمكن للشخصية أن تستثير تعاطف الجمهور معها فيستسيغ أن يراها في دور البطولة. وهذا ما صنعه شكسبير بشخصية أنطونيو التاريخية، كما وجدها عند بلوتارخ. فلم ينظر إليها تلك النظرة القريبة التي نظرها الناس عادة إلى أنطونيو، بل حاول أن يقف على كنه الكيان العاطفي لهذه الشخصية الذي دفعها لأن تضحي بمجدها وسلطانها في سبيل

الحب. إن ما صنعه شكسبير لم يعد أن يكون إهمالاً للجوانب السيئة في شخصية أنطونيو التاريخية، وتركيزاً على الجوانب الحسنة فيها، وبهذا ضمن لها تعاطف الجمهور رغم أخطائها السياسية المدمرة، وما يمكن أن يبدو في صورة الضعف والتخاذل من تصرفاتها. ولقد كانت وسيلة شكسبير إلى ذلك هي التسامي بعاطفة أنطونيو لا بإظهارها بمظهر الضعف. ولقد تطلب هذا منه غوصاً إلى أسرار تلك العاطفة، وتتبعاً لها في مختلف مظاهرها وأدق تفاصيلها، فأبدع في تصويرها. ومن هنا جاءت تلك المعرفة اللصيقة التي يشعر بها القارىء إزاء أنطونيو عند شكسبير.

ولكن شوقي لم يقف من أنطونيو هذا الموقف. فأنطونيو على أهميته ليس هو الشخصية الرئيسية عنده، ولم يكن يهمه أن يستثير تعاطف الجمهور معه، ولم يكن الغوص إلى أعماق نفسه واحداً من أهدافه. ومن هنا اكتفى بتلك الملامح الظاهرة لهذه الشخصية التي وجدها عند شكسبير (غير مقتصر على أغلب الاحتمالات على بلوتارخ) دون أن يكلف نفسه عناء تتبع ما كشف شكسبير عنه من خبايا نفسيتها. ولهذا جاءت شخصية أنطونيو عند شوقي أقرب إلى أصلها التاريخي، لا تثير تعاطف القارىء ولا تحظى بتقديره لموقفها. ويتجلى الفرق واضحاً بين شكسبير وشوقي في تصوير شخصية أنطونيو في عرض كل منهما لموقفه بعد سماعه نبأ إنتحار كليوباترا كذباً، فعند هذه النقطة تتكامل فكرتنا عن أنطونيو عند كل من الشاعرين. فأنطونيو عند شكسبير يقع فريسة صراع نفسي رهيب في أول المسرحية، يتمزق فيها بين حبه لكليوباترا في مصر وواجبه في روما. ويتغلب الحب فيبقى أنطونيو في مصر بقرب كليوباترا، ويندلع الصراع السياسي بينه وبين أكتافيوس، فتتخلى كليوباترا عنه وتخذله في أول معركة. وعلى الرغم من أن خذلان كليوباترا إياه جعله يوقن بإمكان أن تكرر خذلانها إياه، حتى لقد خطر في نفسه أنها تتآمر مع أوكتافيوس عليه سراً، فإنه ظل على حبه إياها حتى لكأن هذا قدره، أو لم يخلق إلا من أجله. ولهذا نراه حين يبلغه نبأ إنتحار كليوباترا الكاذب يتجه بكل كيانه العاطفي نحوها. فهي أشجع منه - كما يقول - وتعلمه بانتحارها أن لا مكان له على ظهر الأرض بعدها. فيرى في بقائه بعدها لحظة عاراً عليه،

ومـدعاة لخجله من نفسـه. وحتى بعد أن يكتشف بعـد إقدامـه عـلى الإنتحـار أن كليوباتـرا لم تنتحر، يـطلب أن يحمل إليهـا ومنتهى أمله أن يفوز منهـا بتلك القبلة البائسة الأخيرة. إن هذا الجـزء من مسرحية شكسبير عاطفي خـالص، وهو يبلغ من الطول ما يشغل منظرين طويلين في آخر الفصل الرابـع من المسرحية. ويبـدع شكسبير في تصوير بدايـة هذا الموقف حين يـظهر أنـطونيو قبيـل تلقيه نبـأ انتحار كليوباترا الكاذب غاضباً على كليوباترا، محملاً إياها تبعة مـا حاق بـه من هزائم، وسرعـان مـا ينقلب ذلـك المـوقف النفسي رأسـاً عـلى عقب بمجـرد سـماعــه أنها انتحرت. ويبدأ الموقف العاطفي الجديد في التصاعد حتى يبلغ قمته بموت أنطونيو بين يدي كليوباترا. هكذا يتسامى شكسبير بموقف أنطونيو، ويحقق له من العظمة بوفاتـه ما لم يحقق هـو لنفسه بحيـاته. أمـا عند شـوقي فالأمـر لا يختلف عن ذلك فقط، بل يكاد يكون عكس ذلك تماماً. فأنطونيـو عند شـوقي لا يلوم كليوبـاترا، ولا يسرف في تقريعها، ولا يحملها أية مسؤولية عن هزيمته في أكتيوم. فهو لا يظهر أنطونيو في مسرحيته إلا بعد معركة أكتيوم، إثر معركة برية ينتصر فيها أنطونيو على أكتافيوس، وبذلك تكون أول كلمة ينطق بها في المسرحية على أثر لقائه بكليوبـاترا «إلهتي». ومـع ذلك فـإننا نـراه بعد أن يسمـع نبأ إنتحـارها الكـاذب يقف موقفاً متناقضاً. فلدى سماع أنطونيو نبأ انتحار كليوبـاترا يصـور شوقي مـوقفه العـاطفي تحت تأثير واضح من شكسبير فينطقه بهذه الأبيات:

أنـتحـرت يـا لـلخبـر	ويـا لـقـسـوة الخبـر
إن الأمـور انـتـقـلت	مـن خـطر إلى خـطر
مـا غـدرت وإنمـا	أنـا الـذي بهـا غـدر
واخـجلتـا مـن قـولهم	إنتحـرت ومـا انتحـر
إذهـب ألمبـوس ودعـ	ـني والهمـوم والكـدر
مـا بجـراحـات القلوب	لـلأطـبـاء بـصـر

فعلى ما في هذه الأبيات من فتور عاطفي فإن موقف أنـطونيو هنـا لا يختلف في جوهره عن مـوقفه عنـد شكسبير. ولكن أنـطونيو عنـد شوقي ينتقـل من هذه

الأبيات مباشرة وبلا تمهيد إلى قصيدة طويلة يبدؤها بقوله:

روما حنانك واغفري لفتاك أواه منك وآه ما أقساك[1]

ففي هذه القصيدة يطغى شعور الوطنية الرومانية عند أنطونيو على عاطفته نحو كليوباترا، بحيث يظل القارىء تحت تأثير الانطباع بأن موقع أنطونيو العسكري والسياسي كانا الدافع إلى انتحاره، ولم يكن هذا الإنتحار بحال نتيجة لسماعه نبأ انتحار كليوباترا، فأنطونيو يستعطف روما ويسألها المغفرة فيما لا يقل عن ستة وعشرين بيتاً من الشعر. ويعقب هذه القصيدة مباشرة حوار بين أنطونيو وأوروس، ينتحر فيه أوروس أولاً ثم يتبعه أنطونيو على الأثر. وفي هذا دون شك حرمان لحب أنطونيو كليوباترا من كل عناصر التسامي، وتغليب للعاطفة الوطنية عليه، رغم أن المقام ليس مقام وطنية. فروما منتصرة، وليس من المهم وطنياً أن يتم ذلك النصر على يد أنطونيو أو على يد أي روماني آخر. وإذا فقد حب أنطونيو عنصر التسامي الذي ضمنه إياه شكسبير فقد موقف أنطونيو كل تبرير وتعرض للإنهيار. وهكذا أضاع شوقي - رغم تأثره بشكسبير في هذه النقطة - أقيم ما في موقف أنطونيو.

٣ - أوكتافيوس: يلاحظ أن الخلاف بين شوقي وشكسبير في تصوير الشخصيات يبلغ مداه كلما اقتربت الشخصية من مركز الصراع ويقل هذا الإختلاف بمقدار ما تبعد الشخصية من مركز الصراع. والسبب في ذلك يرجع إلى اختلاف العمل المسرحي بين كل من الشاعرين، لهذا يبلغ هذا الإختلاف أقصى مداه بالنسبة لتصوير كليوباترا لأنها أقرب شخصية إلى مركز الصراع عند شوقي وليس هناك من هو أقرب منها إلى مركز الصراع عند شكسبير، ويقل هذا الخلاف بين الشاعرين في تصويرهما شخصية أنطونيو الذي هو عند شوقي أبعد عن مركز

(١) أحمد شوقي، مصرع كليوباترا، ص٥٦ - ٥٨ ولكن الغريب أن شوقي يرجع مرة أخرى بعد ذلك إلى الموقف العاطفي متأثراً بشكسبير فينقل عنه تفاصيل آخر لقاء بين أنطونيو وكليوباترا بعد أن حمل إليها جريحاً. وتنطق هذه التفاصيل بتأثر شوقي بشكسبير في هذا الموقف (راجع ص٧٦ - ٧٧ من مصرع كليوباترا لشوقي).

الصراع من كليوباترا. والخلاف بينهما أقل ما يكون في تصوير شخصية أوكتافيوس لأنه أبعد عن مركز الصراع من أنطونيو وكليوباترا معاً عند كل من الشاعرين. ولكن حتى حين يقل الخلاف بين الشاعرين في تصوير الشخصية يبقى كل منهما على طريقته الخاصة في تصوير الشخصيات، وذلك نتيجة طبيعية لنظرة كل منهما إلى الصراع.

إن ما تمثله شخصية أوكتافيوس عند شوقي هو نفسه ما تمثله هذه الشخصية عند شكسبير ولهذا فإن المعالم الرئيسية لهذه الشخصية عند الشاعرين تكاد تكون متطابقة تماماً. فهو عندهما شخصية سياسية حازمة قوية الإرادة ذكية مخلصة لهدفها تعرف كيف ترسم لنفسها الهدف وتحدده بوضوح وتتخذ من الوسائل ما يضمن لها الوصول إليه. ولكن هناك بعض الإختلاف بين شوقي وشكسبير في تصوير هذه الشخصية، وهو اختلاف أملاه اختلاف نظرة كل منهما إلى الصراع السياسي في هذا الموضوع. فقد نظر شكسبير إلى هذا الصراع على أنه صراع بين قوتين تختلفان في طبيعتيهما اختلافاً يبلغ حد التناقض. فروما بقوتها وعزمها وطموحها وسيطرتها يمثلها في هذا الصراع أوكتافيوس. ومصر بغناها وترفها وملذاتها وتحلل الحياة السياسية فيها في ذلك الوقت تمثلها كليوباترا. أما أنطونيو فقد كان الشخصية المزقة بين طرفي الصراع. ولم تكن نظرة شكسبير إلى هذا الصراع نظرة سطحية، بل كانت من العمق بحيث تمثل له هذا الصراع على أنه صراع بين طريقتين من طرق الحياة طريقة الشرق وطريقة الغرب، بين حضارتين تختلفان في طبيعتيهما اختلافاً يصعب معه الإتفاق وهما لهذا لا بد أن يتصارعا بمجرد إحتكاك إحداهما بالأخرى. غير أن موقف كل من أنطونيو وكليوباترا من هذا الصراع عند شكسبير يختلف عن موقف أوكتافيوس ففي حين تدفع بكل من أنطونيو وكليوباترا إلى أعماق الصراع بكل جوانبه، يقف أوكتافيوس على الحافة السياسية لهذا الصراع ولا يتعداها إلى العمق. ومن هنا لم تكن هناك ضرورة لأن يبذل شكسبير في تصوير شخصية أوكتافيوس من الجهد مثل ما بذل في تصوير شخصية أنطونيو، لأن ما تمثله هذه الشخصية على خطره لا يعدل بحال ما تمثله شخصية أنطونيو.

أمـا شوقي فقـد عرض الصراع عـلى أنه صراع سيـاسي فقط، ولهذا لم يـر فيـه إلا صراعـاً بين شخصيـات. وقد انتصر أوكتـافيـوس في هـذا الصراع فـاستحق من شوقي أن يسميه «سيف رومة»، رغم أن أنطونيو عند شكسبير يسميه «الولد».

إن هذا في الحقيقة ليس إلا مثـلاً من أمثلة كثيرة تتكـرر في مسرحية شـوقي لاعتماده على شكسبير إلى حد كبير وعدم نجـاحه في محـاكاة دقـائق ما يعتمـد عليه فيه، نتيجة لاختلاف الموقف والنظرة إلى الموضوع بينهما.

٤ - أنوبيس: لا ترجـع أهمية شخصيـة «أنوبيس» في مسرحيـة شوقي إلى خطورة الدور الذي تقوم به هذه الشخصية، وإنما تـرجع إلى أهميـة ما تـرمز هـذه الشخصية إليه. فهو يمثل العنصر المصري في الصراع السياسي كما تصوره شوقي. أمـا شكسبير فلم يكن الجـانب السياسي في هـذا الصراع هو كـل شيء عنده كـما سبق. ولهذا لم يهتم كثيراً بإبراز مـوقف المصريين السيـاسي منه. و «أنـوبيس» عند شوقي يمثل الوطنية المصرية كما ينبغي أن تكون من وجهة نظر شوقي. ولهذا جعله زعيم معسكر يتكون من مصريين ومتمصرين يجمعون جميعاً على كـراهية الـرومان والحقد على وجودهم في مصر. ولما كان تصوير شوقي للوطنية المصرية متنـاقضاً في مسرحيته فقد انعكس هذا التناقض على شخصية «أنوبيس» مثلها الأول. فهـو في صدر المسرحية يكشف بوضوح عن كـراهيته للرومـان جميعاً لا فـرق في ذلك بـين أوكتافيوس وبين أنطونيو. فحين يرجع أنطونيو من إحدى المعارك البرية بينـه وبين أوكتـافيوس يقـترب من قصر كليوبـاترا التي كـانت تقف مع «أنـوبيس» و «حابي» - وهو أحد المصريين - نسمع «أنوبيس» يهمس إلى «حابي» قائلاً:

حابي أحيط القصر بالذئـاب وبي من السخط عليهم ما بي

ثم يستأذن من الملكة قائلاً:

سيـدتي تـأذن في انسحـابي؟ وتـأذنـين مـلكتي لحـابي؟

بـل إن وطنيته لتمنعـه قبل ذلـك من تلبية طلب الملكـة أن يصـلي ويـدعـو

لأولادها، لا لشيء إلا لأن ابن الملكة قيصرون هو ابن يوليوس قيصر. فهو يقول:

إيـزيس كـيـف أصـلي على ابن يوليـوس قيصـر
أبـوه عـال ولـكـن فـرعـون أعـلى وأكبـر

ولكن هـذا الموقف ينقلب إلى النقيض تقـريباً بعـد هزيمـة أنطونيـو ودخـول أوكتافيوس وجنوده مصر. فنسمع « أنوبيس » هذا يعنف «حابي» وغـيره من شباب مصر أشد التعنيف على خذلانهم أنطونيو الذي يقول أنه حارب من أجل مصر:

وأيـن كـنـت يـا فـتى وأيـن فـتيـان الحـمـى
وأيـن فـرسـان المـقـال هـل مضـوا إلى الـوغى
أدرتمـوا وجـوهـكـم سـاعـة دارت الـرحى
تـركـتمـوا أنـطـونـيـو س وحـده يلقى العـدا
من أجلكم سـل الحسـا م وإلى الحـرب مـشـى
مـا كان ضـركم لو التفف ـتـمـوا عـلى الـلـوا؟

فهذا تناقض في موقف «أنوبيس» يعكس إلى حد كبير تناقضاً عاماً في تصوير الموقف الوطني المصري كله في المسرحية، ويعكس من ناحية ثانية تصويراً غير محدد للوطنية في ذهن شوقي.

الفصل الرابع

الشكل الدرامي

تبين مما تقدم في تحديد الشكل الدرامي لمسرحية شكسبير أن أسس تحديد الشكل الدرامي لمسرحية ما هي تحديد نوع العمل المسرحي، والكشف عن طبيعة عناصر المحاكاة، ذلك أن المأساة كما عرفها أرسطو ليست إلاّ محاكاة. وبالكشف عن طبيعة كل من هذين العنصرين في مأساة ما يتحدد شكلها الدرامي. ويتبين مما سبق أيضاً أن العمل في مسرحية ما يمكن أن يكون واحداً من خمسة أنواع هي: ١ - العمل التراجيدي - ٢ - العمل المتماثل ٣ - العمل العقلي ٤ - العمل العاطفي ٥ - عمل المنظورات الجزئية. وتبين أن المحاكاة تنقسم إلى أربعة عناصر هي: ١ - حبكة المسرحية، وهي أهم هذه العناصر جميعاً ٢ - العنصر اللغوي ٣ - تقسيم المسرحية إلى فصول ومناظر ٤ - عناصر العرض. كما تبين أن من الممكن إغفال العنصرين الأخيرين من عناصر المحاكاة في تحديد الشكل المسرحي، وذلك لأن تقسيم المسرحية إلى فصول ومناظر ـ وهو أول هذين العنصرين ـ كثيراً ما يخضع لتقاليد أدبية عامة لا تتصل بمفهوم المسرحية، بالإضافة إلى أن شوقي لم يتبع تقليداً خاصاً في تقسيم المسرحية، وأن عناصر العرض - وهي ثاني هذين العنصرين - تتصل بتقاليد المسرح وأساليبه في العرض، وهي مسألة تتطلب دراسة خاصة لا تكفي فيها الدراسة الأدبية وحدها[1]. هذا الإضافة إلى أن عناصر العرض لا تعتبر عنصراً جوهرياً بالنسبة

(١) سبقت الإشارة إلى أن أرسطو يعتبر أن عناصر العرض لا تشكل جزءاً من مفهوم المسرحية فهو يقول: «إن الاشفاق والخوف يمكن تحقيقهما عن طريق العرض، ولكنهما يمكن أن ينتجا أيضاً من

لمسرحية «مصرع كليوباترا» بالذات. فهي من ناحية ليست من المسرحيات التي كان لها رواج خاص في المسرح حتى ترتبط في أذهان الجمهور بعناصر العرض. فشهرة هذه المسرحية باعتبارها عملاً مسرحياً لا يمكن أن تقاس بشهرتها باعتبارها نصاً أدبياً. ومن ناحية أخرى فإن المسرح الذي كتب له شوقي لم يكن من العراقة بحيث تصبح له تقاليده الخاصة في العرض. فهو مقتبس من تراث أجنبي، وحديث النشأة مع ذلك في التراث الثقافي العربي. وإذا كان لهذا المسرح من تأثير على شكل هذه المسرحية فهو بالأحرى غلبة الطابع الغنائي عليها متمثلاً في قصائد طويلة يتوقف عندها الحوار تماماً، وبعضها كتب بغرض الغناء فعلاً على المسرح، وكان هذا واحداً من العيوب التي أخذت على مسرحيات شوقي بصفة عامة. وإذن ففي سبيل تحديد الشكل الدرامي لمسرحية «مصرع كليوباترا» علينا أن نعرف أولاً نوع العمل الذي يحاكيه شوقي فيها، وأن نعرف ثانياً طبيعة حبكة المسرحية وبنائها وأطراف الصراع فيها، ثم طبيعة العنصر اللغوي الذي استخدم في صياغة ذلك كله.

والعمل المسرحي في مسرحية «مصرع كليوباترا» يتمثل في محاولات كليوباترا - عن طريق المكر والمراوغة والخديعة - أن تفرض سيادتها على البحر المتوسط بعد أن يفني الرومان بعضهم بعضاً في ذلك الصراع الذي احتدم بين أوكتافيوس وأنطونيو، فيخلوا لها وجه الشرق وتبسط نفوذها على الغرب الذي قدرت أن يحكمه «قيصرون» ابنها من «يوليوس قيصر». وقد اختار شوقي هذا العمل المسرحي مقلداً في اختياره إياه المسرح الباروكي الذي يمثله خير تمثيل الشاعر المسرحي الفرنسي المشهور راسين. فهذا النوع من العمل يحاول أن يوضح

= مجرد حبكة الأحداث وهو المفضل وأحسن شعراً. ذلك أن القصة - دون أن يرى الإنسان أي شيء - ينبغي أن تكون قد حبكت بحيث إذا سمع السامع الوقائع مجردة فإن سلسلة الملابسات من شأنها أن تجعل الإنسان يقشعر ويشفق. إن هذا يحدث لأي إنسان يسمع قصة «أوديب» أما احداث ذلك التأثير عن طريق العرض فأقل فنية ويجعلنا تحت رحمة المخرج. فأولئك الذين يستخدمون عناصر العرض لا ليثيروا الخوف بل مجرد الإجفال يبعدون عن المأساة كلية».

الحياة المأساوية للروح من حيث هي عقل[1]. وهذه الحياة في جوهرها موقف مجرد لا زماني[2]، ولهذا فإن هذا النوع من العمل المسرحي لا يعني العمل نفسه بقدر ما يعني نتيجة العمل، أي الوقائع الواضحة المتسلسلة والمترابطة في حبكة منطقية معقولة[3]. والمسرحية بهذا المفهوم لا تعدو أن تكون تدليلاً شديد الوضوح والإيجاز والإتساق على فحوى موضوع مسلم به سلفاً ومقبول لدى الجميع[4]. وهذا الموضوع بالنسبة لمسرحية شوقي هو وطنية كليوباترا أو تضحيتها بالحب في سبيل واجبها الوطني. لقد حاول شوقي - متأثراً في ذلك بالمسرح الباروكي - أن يصب هذا العمل المسرحي في حبكة منطقية، وأن يعرضه من خلال شخصيات معقولة - تتصرف حسب ما يتوقع منها في ظروفها التي تحيط بها - وأن يصوغه في لغة تتميز بالنسق المنطقي والموسيقي المناسب. فإلى أي مدى وفق شوقي في ذلك كله؟

إن الشخصية الرئيسية في هذا العمل المسرحي - وهي كليوباترا - ممزقة بين الحب والواجب، وهو موقف لا زماني من طبيعته أن يكشف عن المأساة التي عاشتها روح كليوباترا باعتبارها عقلاً. ومن المعروف أن حدة الصراع تزيد من شدة التأثير المأساوي، وتزيد بذلك من قيمة المأساة باعتبارها عملاً فنياً. وحب كليوباترا لأنطونيو وواجبها باعتبارها ملكة مصر قيمتان متعارضتان لا يمكن أن تلتقيا، أو على الأقل يفترض شوقي أنهما كذلك. ومعنى ذلك أن العناصر الضرورية لتصوير صراع درامي ناجح توافرت كلها بين يدي شوقي ولم يبق عليه إلّا العرض الناجح لهذا الصراع، ولم يكن هذا العرض الناجح يتطلب أكثر من إقامة توازن بين عنصري الصراع أو بمعنى آخر بالإبقاء على ما بينهما من تعارض طول المسرحية. فبذلك يكتسب الصراع حدة وتتمزق النفس الإنسانية بين طرفيه، وهذا التمزق هو وسيلة الكشف عن الحياة المأساوية للعقل الإنساني.

(١) فرنسيس فيرجسون، فكرة المسرح، ص ١١٩.
(٢) نفس المرجع ص ١٢١ - ١٢٢.
(٣) نفس المرجع ص ١١٨.
(٤) نفس المرجع، ص ١١٩.

ولكن شوقي لم يستطع الإبقاء على هذا الصراع في مسرحيته. فقد خطط من أول المسرحية وبشكل واضح مكشوف لانتصار الواجب على الحب. بل وأبرز عقل كليوباترا في صورة عقل مستقر غير قلق - أي لا يعاني من الصراع - لأنه عقد العزم منذ أول لحظة على أن ينتصر لأحد طرفي الصراع على الآخر، وبذلك أصبح دور كليوباترا في المسرحية لا معاناة الصراع بين هاتين القيمتين، بل رسم الخطط الكفيلة بتحقيق ما اعتزمت من نصر إحداهما على الأخرى. ولقد كان ذلك بمثابة ماء صب على نار الصراع في المسرحية فأطفأها. فمنذ أن تظهر كليوباترا في المنظر الأول من المسرحية نراها عارفة بما تأتي وما تذر، وتتصرف بناء على قرارات اتخذتها بعد دراسة وتمحيص، وهذه القرارات نهائية لا سبيل إلى الرجوع فيها لأنها من مقتضيات الوطنية التي يضحى في سبيلها بكل شيء بما في ذلك الحب. هكذا يصور شوقي كليوباترا، وعلى هذا الوجه يعرض انسحابها من معركة أكتيوم:

- كنت في مركبي وبين جنودي ... أزن الحرب والأمور بفكري
قلت روما تصدعت فترى شطـ ... ـراً من القوم في عداوة شطر
بطلاها تقاسما الفلك والجيـ ... ـش وشبا الوغى ببحر وبر
وإذا فرق الرعاة اختلاف ... علموا هارب الذئاب التجري
فتأملت حالتي ملياً ... وتدبرت أمر صحوي وسكري
وتبينت أن روما إذا زا ... لت عن البحر لم يسد فيه غيري
كنت في عاصف سللت شراعي ... منه فانسلت البوارج إثري
تخلصت من رحى القتال وبما ... يلحق السفن من دمار وأسر
فنسيت الهوى ونصرة أنطنيو ... س حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبي ... وأبا صبيتي وعوني وذخري
والذي ضيع العروش وضحى ... في سبيلي بألف قطر وقطر
موقف يعجب العلا كنت فيه ... بنت مصر وكنت ملكة مصر(١)

---

(١) أحمد شوقي، مصرع كليوباترا، ص ١٥ - ١٦.

فليس في هذا الموقف صراع نفسي، والعمل المسرحي إنما يتمثل في سلسلة من التصرفات القائمة على الخدعة والحيلة التي أريد بها أن تكون وسيلة للوصول إلى هدف مرسوم. ولو أن شوقي أرجأ اتخاذ مثل هذه القرارات الحاسمة التي قضت على الصراع في المسرحية إلى آخرها، وأظهر كليوباترا حريصة على حبها وعلى وطنها بنفس الدرجة، بحيث يكون الاختيار بينهما عسيراً من الناحية النفسية، لتوافر له عنصر الصراع، ولاكتسبت المسرحية من عنصر الاستثارة وبالتالي من القيمة ما ينقصها الآن. لقد قرأ شوقي المسرح الباروكي الفرنسي وبخاصة كورني وراسين، وحاول هنا أن ينسج على منواله. ولكنه لم يدرك سر ذلك المسرح ولا طبيعته بوضوح، ولم يقف على كنه ذلك النوع من العمل الذي كان يعالجه ذلك المسرح، ولهذا فقد كانت نتيجة اتصاله بذلك المسرح تقليداً بدلاً من أن تكون تأثراً صحياً ومفيداً.

والعمل المسرحي عند شوقي لا يختلف عن العمل المسرحي عند شكسبير في طبيعته ومدى حدة الصراع فيه فحسب، بل يختلف عنه كذلك في مداه زماناً ومكاناً، فقد رأينا كيف أن العمل المسرحي عند شكسبير يتناول أحداثاً غطت ما يقرب من ثلاثة عشر عاماً، وتوزعت فيما بين الاسكندرية وروما وسهول سوريا. أما شوقي فيحدد زمان العمل المسرحي بفترة زمنية بالغة القصر وهي: «الأيام الأخيرة في حياة كليوباترا حوالى سنة ٣٠ قبل الميلاد بين واقعة «أكتيوم» البحرية و«انتحار كليوباترا» ويحدد مكانها«في الاسكندرية وأرباضها». وهكذا اتفق شوقي مع مبادىء المسرح الباروكي في تحقيق وحدة المكان لمسرحيته كما تشترطها هذه المبادىء، ولكنه لم يتفق مع هذه المبادىء فيما يتصل بوحدة الزمن، فقد تجاوز زمن العمل المسرحي عند شوقي الساعات الأربع والعشرين التي تشترطها هذه المبادىء. أما الوحدة الثالثة التي دان بها المسرح الباروكي فهي وحدة العمل وسوف نرى عند الحديث عن ازدواج الحبكة في مسرحية شوقي أن هذه الوحدة لم تتحقق عنده. وهكذا لم يحقق شوقي من قانون الوحدات الثلاث المشهور - أحد قوانين المسرح الذي قلده شوقي في اختيار نوع العمل المسرحي ـ إلّا وحدة المكان.

وإذا كانت هذه هي طبيعة العمل المسرحي عند شوقي فكيف كانت طريقته في محاكاة ذلك العمل؟ إن أول عناصر المحاكاة وأهمها على الإطلاق هو «الحبكة» التي هي في حقيقتها العمل المسرحي نفسه مرتبة أجزاؤه ترتيباً معيناً مع نوع معين من العلاقات يربط بعضها ببعض. ولقد رتب شوقي وقائع العمل المسرحي ترتيباً تاريخياً، ومن هنا كان الزمن عنده بمثابة النظام الذي تسلك فيه هذه الوقائع الواحدة إلى جانب الأخرى. فهو مثلاً لا يبدأ من آخر الأحداث لينتهي إلى أولها كما يفعل كثير من الكتاب المسرحيين. وهو في هذا يشبه شكسبير الذي تطرد الأحداث عنده في إطار زمني واضح، كما يشبهه أيضاً في أن كل منهما لا يشير إلى أحداث سابقة على المسرحية إلاّ في نطاق ضيق جداً. فبينما يشير شكسبير إلى الأمجاد العسكرية التي كانت لأنطونيو قبل زمن المسرحية مجرد إشارة ترى شوقي أيضاً يشير إلى معركة «أكتيوم» مجرد إشارة لأنها يفترض أن تكون سابقة على زمن المسرحية. غير أن شكسبير وشوقي يختلفان اختلافاً هاماً فيما يتصل بالزمن وأسلوب الإفادة منه. فشكسبير يجمع أحداث ما يقرب من ثلاثة عشر عاماً فيما يخيل للقارىء أنه يزيد على العام. ومعنى ذلك أن الحبكة عند شكسبير متماسكة في حين أنها عند شوقي مخلخلة. ومن أهم الفروق بين هذين النوعين من الحبكة عنصر «الدراما» أو الحركة. فهذا العنصر موجود بشكل واضح في الحبكة المتماسكة، وغير موجود بشكل واضح في الحبكة المخلخلة وعلى الرغم مما تقدم من تأكيد خلو الفصول الثلاثة الأولى من مسرحية شكسبير من عنصر «الدراما» وهو ما يستلزم أن تكون الحبكة عنده مخلخلة، فإن في الفصلين الأخيرين من مسرحيته من عنصر الدراما ما يعوض عن عدم وضوح ذلك العنصر في الفصول الثلاثة الأولى. أما عند شوقي فالحبكة مخلخلة في كل أجزائها، فالتركيز عنده لا يقع على الحركة بل يقع على الشخصيات والإنفعالات والبيئة المحيطة بالأحداث.

ويختلف شوقي عن شكسبير في ازدواج الحبكة عنده، فليس في مسرحية شكسبير إلاّ قصة واحدة هي العلاقة بين أنطونيو وكليوباترا بما استتبعت هذه العلاقة من صراع سياسي. أما عند شوقي فإننا نجد قصتين. إحداهما قصة

العلاقة بين أنطونيو وكليوباترا وهي القصة الرئيسية، والأخرى العلاقة بين حابي وهيلانة التي أراد لها شوقي أن تستمر في المسرحية فترة بعد انتحار كليوباترا. والمفارقة هنا تتمثل في أن ازدواج الحبكة يعتبر من الخصائص المميزة للمسرح الأليزابيثي وبخاصة شكسبير. وعلى أي حال فإن ازدواج الحبكة يطلب مهارة خاصة من الكاتب المسرحي. فمن عيوب ازدواج الحبكة أن تسير القصتان في المسرحية منفصلتين دون تداخل، وهذا ما نجده عند شوقي. فليس بين قصة أنطونيو وكليوباترا وقصة حابي وهيلانة عنده أي اتصال بحيث يكون للواحدة منهما تأثير على تطور الأخرى. والكاتب المسرحي الناجح تتجلى مهارته في المداخلة بين القصتين بحيث يكون بينهما من الترابط ما يكاد يجعل منهما كلاً واحداً. ومن أشهر مظاهر البراعة في معالجة القصة الفرعية ما صنعه شكسبير في مسرحيته «الملك لير». فبالإضافة الى القصة الرئيسية في هذه المسرحية توجد قصة فرعية عن «جلوستر». وعلى الرغم من أن قصة «لير» لا تتطلب بشكل مباشر قصة «جلوستر» فإن ازدواج الحبكة في هذه المسرحية واتصال القصتين في عدد من النقاط يزيد من مغزى القصة الرئيسية إلى الحد الذي يجعل من القصة الفرعية جزءاً جوهرياً من مسرحية «الملك لير».

ولنترك القصة الفرعية عند شوقي وعدم تلاقيها مع القصة الأصلية لنرى نوع العلاقات التي اختار شوقي أن يربط بها بين أحداث القصة الرئيسية التي هي العلاقة بين كليوباترا وأنطونيو. ولا شك أن نوعية العمل عند شوقي - العمل العقلي - تقتضي أن تكون هذه العلاقات منطقية. ولقد أراد لها هو أن تكون كذلك فوجهات النظر المختلفة تعرض في المسرحية على أساس منطقي، ولهذا تلعب «فاء السببية» و«الاستفهام الانكاري» وغير ذلك من أساليب الحجاج دوراً ظاهراً في لغة المسرحية. ومع ذلك فإن أحداث القصة تبدو مفككة ومنطقية العلاقات بين بعض الأحداث وبعض غير مقنعة. فكليوباترا تشرح سياستها - كما سبق - بأنها تهدف إلى أن يفني الرومان بعضهم بعضاً وأن تحتفظ هي بقوتها ببعدها عن ذلك الصراع فيتسنى لها بذلك أن تفرض سيادتها على البحر بعد أن

يزول عنه سلطان روما. ولا شك أن دخول كليوباترا معـركة أكتيوم أول الأمر إلى جانب أنطونيو يضعف من عنصر الإقناع في سلامة هذه السياسة. ففي هذا تحديد لموقفها السياسي والعسكري واكتساب لعداء أحـد الجانبـين وهو أوكتـافيوس، ثم يأتي الإنسحاب من المعركة بعد ذلك مثيـراً لحقد أنـطونيو أو تشككـه في إخلاص كليوباترا على الأقل. وبذلك تنتهي هذه السياسة منطقياً لا بسيادة كليوبـاترا عـلى البحر، بل بعداوتها لأوكتافيوس وفقدانها صداقة أنطونيو، أو خذلانه على الأقل.

ومن الغريب أنها تخذل أنطونيو ثم تتحدث عنه بذلك مـع الكاهن أنـوبيس قائلة:

أبي قد نسينا حديث القتا	ل فمنذ الصباح تدور الرحى
وجيش الحليف وجيش العدو	بظهر المدينة رهن الوغى
هنالك يقضى مصير البلا	د فإما البقاء وإما الفنا [١]

فأنطونيو حليف وأوكتافيوس عدو، وعلى الصراع الدائر بينهما يتـوقف مصير الوطن. بل إن خطة كليوباترا نفسهـا تقوم في أحـد جوانبهـا على انتصـار أنطونيـو الذي خذلته منذ قليل. فقيصرون الذي أراد أن يخلف أنطونيو عـلى حكم روما لا يتأتى له ذلك إلا بانتصار أنطونيو على أوكتـافيوس. وهـو يقول صراحـة في مخاطبـة أنطونيو:

أنـت لـرومـا غـد	وقـيـصـرون بـعـد غـد
والشـرق سلطاني الـذي	إكـليـله لي انـعـقـد [٢]

والـواقـع أن المنـطقيـة تخلو من المـوقف الـوطني كله في هـذه المسرحيـة. فتصرفـات حـابي مثـلاً لا يمكن أن تسلك في نـظام منـطقي منسق، فهـو في أول المسرحيـة مصري وطني، وهو لـوطنيته ينكـر على الشعب تهليله وهتـافه لانتصـار الأسطول في أكتيوم لأنه استطاع أن يستنتج من الطريقة التي عاد بها الأسطول أنـه

(١) أحمد شوقي، مصرع كليوباترا، ص٢٤.
(٢) نفســه، ص٥٠.

لم ينتصر. وتـدفع بـه وطنيته إلى تجنيـد الشعب ضد كليـوباتـرا التي يسميها قـاتلة الشعب ويقـول إنها توحي إلى الشعب بـالبهتان والـزور. فهـذا مـوقف وطني واضح دون شك. ولكن مـوقف حابي من كليـوباتـرا لا يلبث أن يتغير بعـد ذلك بقليل حين تدبر لقاء بينه وبين حبيبته هيـلانة في القصر، في حـين يبقى بعد ذلـك عـلى كراهيـة لأنطونيـو وجنوده. فتغـير موقف حـابي هذا لا يمكن تفسـيره إلا على أساس من إثنين. أولهما أن يكون نتيجة لتدبير الملكة الإتصـال بينه وبـين هيلانـة، ومعنى ذلك أن وطنيته ليست بالوطنية الصادقة التي تستعصي على المغـريات. هـذا إلى ما في هذا التدبير من ازدراء بمكانة كليوباترا باعتبارها ملكـة. والأساس الثـاني أن يكون نتيجة الإقتناع بخطأ الموقف الأول وهو ما يتنافى مع استمراره على عدائـه لحليف الملكة وهو أنطونيو. ويزيد من حـرمان مـوقف حابي من عنصر الإقنـاع أن موقف كليوباترا نفسه من الناحية الوطنية غير مقنع كما مر. وينسحب هذا على كل العناصر الوطنية في المسرحية من مصريين ومتمصرين. وقد مر بنا قبل ذلك موقف «أنوبيس» الذي يمثل موقف العناصر الوطنية في المسرحية بصفة عامة [١].

ويستجيب البنـاء المسرحي عند شـوقي لنظريـة «فريتـاج» في هرميـة البنـاء المسرحي [٢]. غير أنه يلاحظ مع ذلك أن بناء مسرحية شوقي يشبـه إلى حد كبـير بنـاء المسرحيات الإغـريقية في ضـآلة العمـل الصّاعـد فيها إذا مـا قيس بـالعمـل الهابط، وهو فرق يميز المسرحيات الإغريقية عن المسرحية في العصر الحـديث بما في ذلك المسرحية الإليزابيثية. وقد كان الذي دعا إلى ذلـك في مسرحية شـوقي نفس العاملين اللذين دعيا إلى ذلك بالنسبـة للمسرحيات الإغـريقية، وهمـا: أولاً: أن العمـل المسـرحي محدود بفتـرة زمنية قصـيرة بحيث يقـع الجـزء الأكـبر من العمـل الصاعد قبل بداية المسرحية، وثانيهما أن الموضوع معروف بحيث لا يحتاج إلى كبير تمهيد. ويتمثل العمل الصاعد في مسرحية شوقي في الفصلين الأولين. وتقع نقطة التحول بين الفصلين الثـاني والثالث. ويبـدأ العمل الهـابط أو المنحدر منـذ بدايـة

---

(١) أحمد شوقي، مصرع كليوباترا، ص٣.

(٢) انظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا البحث.

الفصل الثالث، أي بعد نقطة التحول وهي هزيمة أنطونيو في المعركة البرية. أما الذروة فتقع قبيل نهاية الفصل الرابع والأخير من المسرحية، وهذه النهاية هي التي تمثل الجزء الأخير من بناء المسرحية وهو الكارثة. ومن هنا يتبين أن الفرق في البناء المسرحي بين مسرحيتي شكسبير وشوقي ليس باليسير، وإن كان هذا الفرق على ضخامته مقصوراً على الجزأين الأولين من أجزاء البناء المسرحي وهما العرض والقوة الدافعة، فليس لهذين الجزأين وجود في مسرحية شوقي بينما يوجدان عند شكسبير.

***

ويعتبر العنصر اللغوي من أهم العناصر التي كيفت الشكل الدرامي لمسرحية شوقي. فقد اختار أن يكون الشعر هو لغة مسرحيته، وهذا استمرار لمحاولته الأولى التي بدأها في فرنسا سنة ١٨٩٣، رغم وجود كثير من المسرحيات النثرية باللغة العربية قبل مسرحيته هذه ما بين مؤلف ومترجم، ورغم أن المسرحية الأوروبية ظلت تكتب نثراً كما كانت تكتب شعراً طوال قرن من الزمان قبل ظهور «مصرع كليوباترا». وليس من شك في أن شوقي الذي ظل ينظم الشعر العربي أكثر من أربعين سنة، والذي كانت له محاولة في الشعر المسرحي أكثر من ثلاثين سنة قبل أن ينظم هذه المسرحية، كانت له قدراته الشعرية التي تمكنه من معرفة أسرار العروض العربي والبصر بطبيعة أوزانه المختلفة. ومن المعروف أن بحور الشعر العربي يختلف بعضها عن بعض من حيث الموسيقى إختلافاً يجعل كل بحر منها مناسباً لبعض الأغراض دون بعض. وقد سبقت الإشارة إلى أن «الدراما» أي الحركة تمثل عنصراً هاماً من عناصر المسرحية. ولا يناسب هذا العنصر من بحور الشعر العربي إلا تلك البحور السريعة الحركة، كالمتدارك والمتقارب والرمل وغيرها. أما الطويل ونحوه من البحور الشعرية البطيئة فلا يتناسب وسرعة الحركة، ويستلزم تقطيع البيت الواحد في الحوار بين أكثر من شخصية. وعلى الرغم من أن الذوق لا يزال المرجع الرئيسي في مثل هذه الأمور فإن الأذواق الفردية تكاد تتفق على ذلك القدر الذي تقدم ذكره فيما يختص ببحور الشعر

العربي. ولكن شوقي استخدم بحور الشعر العربي في مسرحيته هذه ما طال منها وما قصر دون تفريق. فالبحر الطويل مثلاً مستخدم في موضوع حماسي (ص٤٩) وفي الشكوى والأنين والإستسلام لمجريات المقادير (ص٥٨ - ٦١) وبين الغرضين بون نفسي شاسع ولا ريب. وليس البحر الطويل إلا مثالاً لطريقة شوقي في استخدام بحور الشعر المختلفة. وإذا كانت مناسبة بحر من البحور الشعرية لغرض من الأغراض مما يتسع فيه مجال الذوق إتساعاً يجعل الاتفاق فيه أمراً متعذراً، فإن مما يقوم على القاعدة باتفاق أن مما يعتبر إفساداً للتعبير عن المواقف الشعرية للشخصيات المسرحية، ولتكييف هذه المواقف بالتالي عند السامع، أن يجري على لسان الشخصية الواحدة في الموقف الواحد انتقال من بحر شعري إلى بحر شعري آخر، دون مبرر فني أو شعوري يمكن أن يلتمس لإقناع القارىء بأن الإنتقال لم يكن لمجرد عجز الشاعر عن المضي في البحر الأول إلى آخر الموقف الشعوري. وأمثلة هذا الإنتقال غير المبرر فنياً أو شعورياً كثيرة عند شوقي. فمن ذلك مثلاً قول كليوباترا تلوم أنطونيو على عدم المضي في المعركة البرية التي انتصر فيها على أوكتافيوس إلى المدى الذي يضمن له فيها نصراً حاسماً:

تركتهم لغد هذي مجازفة	غد غيوب وأسرار وأقدار
أوروس أنت بفن الـ	ـقتال أعلم مني
الحرب فنك أورو	س والسياسة فني
إن كان «مرك» إلهاً	فأنت في الحرب جني
فكن بحقك عوني	وقل لقيصر عني
إن المنى لم تقصر	بل قصر المتمني
فلو صبرتم قليلاً	وسرتموا في تأني
أرحتموني وروما	من الخصام المعني[1]

ومن أمثلة ذلك أيضاً قولها وقد استجابت لطلب أنطونيو إقامة حفل احتفالاً

(١) أحمد شوقي، مصرع كليوباترا، ص٢٨ - ٣٠.

بالنصر المشار إليه آنفاً:

لتكون ليلة آخر الدهر تذكر
لا نبالي إذا صفت بعدها ما يكدر
تحلم الحلم لست تد ري بماذا يفسر
البدار البدار يا وصفائي ووصيفاتي البدار البدارا
قيصر قيصر هو الآمر النا هي على القيصر فليكن ما أشارا(١)

وإذا كان من الممكن أن يقال في تبرير الإنتقال في هذين المثالين إنه تابع فيهما لتنقل خطاب الملكة، الذي انتقل في المثال الأول من أنطونيو إلى أوروس وفي المثال الثاني من أنطونيو إلى الوصيفات والوصفاء، وهو انتقال قد يصحبه تغير في الحالة الشعرية يبرر تغيير الوزن رغم وحدة الموضوع، فإن ذلك لا يمكن أن يقال في كل المواطن الأخرى التي جرى فيها مثل هذا الإنتقال. ومن المواطن التي لا يمكن تبرير هذا الإنتقال حديث كليوباترا إلى نفسها قبل موتها حديثاً طويلاً جداً، بدأته بالبحر الطويل ثم انتقلت في ثلاثة أبيات خاطبت بها وصيفتها إلى مجزوء الرمل، لتعود بعد ذلك إلى حديثها في البحر المتقارب فتمضي فيه طوال تسعة وعشرين بيتاً، تنتقل بعدها إلى الوافر فتمضي فيه واحداً وعشرين بيتاً، تعود بعدها إلى مجزوء الرمل مرة أخرى(٢). وإذا قيل هنا إن هناك من اختلاف الموضوعات التي تناولها الحديث ما يمكن أن يبرر هذا التنقل المتكرر بين البحور الشعرية فإننا نرى كليوباترا في أول المسرحية تشرح سياستها في الفرار من أكتيوم مخاطبة الحاضرين في المكتبة قائلة:

علم الله قد خذلت حبيبي وأبا صبيتي وعوني وذخري
والذي ضيع العروش وضحى في سبيلي بألف قطر وقطر
موقف يعجب العلا كنت فيه بنت مصر وكنت ملكة مصر

(١) أحمد شوقي، مصرع كليوباترا، ص٣٢.
(٢) نفس المرجع ص ٩٤ وما بعدها.

زيتون فصلت الخبر عن القتال والسفر
وقلت عن إيابي وقصة انسحابي
ما ليس بعلم البلد ولا درى به أحد [٢]

فالموضـوع هنا واحـد وزيتون لم يكن إلا واحـداً من الحاضرين، فـالخطاب متجـه إليه في الأبيـات الأولى والأبيات الأخـيرة. فليس إذن هناك من مـبرر لتغيير البحر الشعري، وبخاصة لأن البحر الثاني - على ركاكة الشعر المصـوغ فيه - من السرعة والمرح بحيث لا يتناسب وجدية الموضوع وخطورته.

ومع ذلك فقد سلمت لشوقي قطع من الحوار كان فيها بارعاً كـل البراعـة. فلم تقف في سبيل إدارة الحوار بنجاح قيود الوزن ولا قيود القافية. فمن ذلك مثلاً الحوار الذي يلي قدوم أنطونيو منتصراً من المعركة البرية، ودخوله قصر كليوبـاترا، وضيق «أنوبيس» و«حابي» بحضوره، واستئذانهما من الملكة في الذهاب، وهو كـما يلي:

أنوبيس: سيـدتي تـأذن في انسـحـابي وتـأذنـين مـلكـتي لحابي؟
الملكة: (ضاحكة) إلى الأفاعي؟
أنوبيس: لا . . . إلى المحراب.
الملكة: رأيكما في المكث والذهاب
أنطونيو: آلهتي
الملكة: قيصري
أنطونيو: سلطانتي
الملكة: ملكي
أنطونيو: عندي لك اليوم يا دنياي أخبار
الملكة: عجل فديتك
أنطونيو: لا، لا بد من ثمن
الملكة: كرائم المال

(١) احمد شوقي، مصرع كليوباترا، ص ١٦.

أنطونيو: مــا لــلهال مــقــدار
ردي على هامتي الغار التي سلبت فقبلة منك تعلوها هي الغار[1]

فهذا دون شك حوار ناجح، استطاع شوقي أن يديره في سرعة ودقة ومهارة، رغم أن البحر الذي اختاره لهذا الحوار وهو البحر البسيط ليس من البحور القصار. وليس هذا إلاّ مثالاً من أمثلة كثيرة للحوار الناجح في مسرحية شوقي، استطاع بها أن يثبت قدرة الشعر العمودي بما فيه من قيود الوزن والقافية على الإضطلاع بأعباء الأداء في الحوار الدرامي، وأن يثبت من ناحية أخرى قدرته على صياغة مثل هذه الأمثلة التي تزن ما في صياغته الشعرية في هذه المسرحية من معايب. وعلى أساس هذه القدرة على صياغة الحوار الناجح أخذ النقاد على شوقي شيئين أفسدا عليه الحوار في كثير من مسرحياته الشعرية. أولهما: مقطوعات قصصية أو وصفية طويلة مثل مناجاة أنطونيو روما في «مصرع كليوباترا» (ص ٥٦ - ٥٨) في قصيدة طويلة بعد هزيمته وقبيل انتحاره. ومثل حديث «أنوبيس» إلى الأفاعي في الفصل الثالث من المسرحية (٦١ - ٦٤). والواقع أن شوقي يسرف في إطالة هذه القصائد رغم أنها ترد في لحظات أزمات، وقد ورد بعضها قبيل موت البطل حيث تجري أمثال هذه القصائد في شكل حديث إلى النفس. فكليوباترا مثلاً تحدثت إلى نفسها حديثاً بالغ الطول قبيل موتها تنقلت فيه بين عدد من بحور الشعر كما تقدم رغم أن هذه المناسبات ليست مما يطال فيه الكلام. ثانيهما: المقطوعات الغنائية التي تقطع الحوار، وتمنعه من الحركة، وتفرض عليه السكون. وعلى الرغم من أن ذلك كان استجابة لمتطلبات المسرح القائم في ذلك الوقت فإن تأثيره على الحوار ضار ومدمر. فمن ذلك قصيدة «أنا أنطونيو وأنطونيو أنا» (ص ٤٣ - ٤٥) ونشيد «وادي العدم» (ص ٩٠ - ٩٢) الذي يغنيه «أباس» للملكة قبل انتحارها.

ولقد كانت عيوب النظم إحدى الأسس التي قام عليها نقد العقاد مسرحية

---

(١) أحمد شوقي، مصرع كليوباترا، ص ٢٦ - ٢٧.

«قمبيز» لشوقي. وكانت مآخذ العقاد على نظم المسرحية المذكورة تلتقي عند موضعين. أولهما: تغيير الأوزان في الموقف الشعوري الواحد وقد رأينا مدى تأثير ذلك على النظم في مسرحية «مصرع كليوباترا» وثانيهما: تقليب الأسماء على وجوه مختلفة كلما أعياه الوزن واستعصى عليه إيراد الاسم على وجهه الصحيح، وهي ملاحظة متحققة كذلك على نطاق واسع في «مصرع كليوباترا». فاسم «كليوباترا» وهو اسم الشخصية الرئيسية في المسرحية، يرد مرة «كليوباترا» ومرة «كليوباترة»، و«روما» ترد في بعض الأحيان «رومه» وأحياناً «رومية»، و«أنطونيو» يرد مرة «أنطونيوس» ومرة «أنطوان» و«هيلانة» يرد أحياناً على أنها «هلانة»، كما يرد «حابي» أحيانا على أنه «حابيّ» بتشديد الياء وأحياناً أخرى على أنه «حاب» بلا ياء. هذا بالإضافة إلى لقب أطلقه على «كليوباترا» أكثر من مرة في المسرحية يقصد به تمجيد كليوباترا ووصفها بالشجاعة والإقدام في الدفاع عن وطنها، وهو لقب «لباة النيل» ناسياً أن لكلمة «لباة» في العامية المصرية من الدلالات الفرعية ما يفسد عليه غرضه من إطلاق هذا اللقب على كليوباترا وبخاصة فيما يتصل بما أراد أن يدفع عنها من اتهامات، من شأنها أن تقوي وتوضح من هذه الدلالات الفرعية. ويضاف إلى ذلك نماذج عديدة من الشعر المبتذل والركيك يطول تتبعها، وقد كان لها دون شك تأثير سيء على مظهر المسرحية.

ولم يتبع شوقي في تقسيم مسرحيته إلى فصول ومناظر تقليداً معيناً. فالمسرحية تتكون من أربعة فصول، كل فصل منها يتكون من منظر واحد، باستثناء الفصل الأول الذي يتكون من منظرين. وهو تقسيم إن دل على شيء فإنما يدل على التحرر من أي نظام خاص بتقسيم المسرحية. وهي حرية أتاحتها طبيعة دراسة شوقي في أوروبا من ناحية - وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في مكانه - وعدم وجود تقاليد مسرحية ثابتة في مصر من ناحية أخرى. لقد كان شوقي رائد الشعر المسرحي في الأدب العربي ولم يسبقه في هذا المضمار من يمهد له الطريق أو يرسي له من التقاليد ما يحدد المعالم، ويضع بعض القيود على هذه الحرية. وإذا ما أريد تقييم مجهوده في الشعر المسرحي فلينظر إليه في إطار التراث الثقافي الذي نشأ

فيه، بكل ما لهذا التراث من تقاليد واتجاهات وظروف، فبذلك وحده يمكن أن ينال شوقي ماله بحق ويحمل ما عليه بحق.

لقد أدى شوقي دور الرائد في هذا المجال، مستهدياً التراث الأوروبي بعامة، وشكسبير بخاصة فيما يتصل بمصرع كليوباترا. ولقد تأثر بالتراث الأوروبي في مادة مسرحيته هذه وفي طريقتها وفي هدفها جميعاً. أما تأثره بشكسبير فقد تناول المادة والطريقة في كثير من الأحيان. وأما الهدف فليس يستوحى من كاتب واحد أياً كانت عظمته، بل هو مما يستوحى من التراث كله.

الفهرس

أنطونيو وكليوباترا

هذه دراسة مقارنة بين أشهر شاعر عالمي عالج العلاقة بين أنطونيو وكليوباترا، وبين أول شاعر عربي عالج هذه العلاقة، تحاول الكشف عما بين الشاعرين من صلات وما استطاع أن يضيفه شوقي إلى الموضوع من جديد.

ولم يكن بدّ في مثل هذه الدراسة من أن تتناول بعض القضايا العامة المتعلقة بالمسرحية من حيث خصائصها ومقوماتها ومفهومها في مختلف عصور الأدب، وما تشارك فيه غيرها من الأجناس الأدبية التي تقترب بطبيعتها منها، وما تتميز به عن هذه الأجناس.

في هذه الدراسة محاولة لدراسة ظاهرة الاتصال بين شخصيتين أدبيتين لا في إطارها الفردي المحدود، بل في إطارها العام وهو التراث الثقافي الذي ينتمي إليه كل منهما. ذلك أن للتراث الثقافي على من ينشأون فيه من السلطان ما يحمل له أثراً في تكييف صلاتهم بالآداب الأجنبية.. ومن ثم لم يكن مناص من أن يؤخذ هذا الأثر في الاعتبار.

